
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00077129 5

17

I

180 c

HISTOIRE
DES PEINTRES
DE
TOUTES LES ÉCOLES

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.

HISTOIRE
DES PEINTRES
DE TOUTES LES ÉCOLES

ÉCOLE FLAMANDE

PAR MM. CHARLES BLANC
PAUL MANTZ, ALFRED MICHIELS, THÉOPHILE SILVESTRE ET ALPHONSE WAUTERS



PARIS
V[ve] JULES RENOUARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR
DIRECTEUR-GÉRANT : G. ÉTHIOU-PÉROU
RUE DE TOURNON, N° 6, FAUBOURG SAINT-GERMAIN

M DCCC LXIV

INTRODUCTION

A L'HISTOIRE

DES PEINTRES DE L'ECOLE FLAMANDE



ans la lutte glorieuse qui s'est terminée par l'avénement de l'art moderne, la Flandre — et c'est là son éternel honneur — a combattu aux premiers rangs : elle a su se faire dans l'œuvre de la délivrance commune une part qui ne lui sera point disputée. Dès les derniers jours du quatorzième siècle, à l'heure où l'Italie a seule commencé à s'affranchir des rigides formules du moyen âge, au moment où le génie du Nord essaie, aux bords du Rhin, ses timides bégaiements, l'école flamande prend tout à coup la parole, et elle s'affirme avec l'audacieuse candeur de l'enfance, avec la maturité précoce d'un art déjà viril. Le monde alors se tourne de ce côté, et le spectacle lui paraît si attrayant, il se dégage de la petite école de Bruges des enseignements si imprévus, que l'Italie elle-même s'informe curieusement de ce qui se prépare en ces régions lointaines, et s'apprête à envoyer des missionnaires pour saluer, dans son berceau, l'art nouveau qui vient de naître.

Et comment l'Europe serait-elle restée indifférente à la révolution qui s'accomplissait? Les auteurs du mouvement, les deux frères Hubert et Jean van Eyck, avaient un double droit à l'attention et, il faut le dire, à la gratitude des artistes, puisque la rénovation dont ils s'étaient

faits les promoteurs apportait à la peinture des procédés tellement améliorés qu'on a pu les croire nouveaux, et qu'elle lui ouvrait en même temps les avenues d'un monde ignoré. Sans vouloir exagérer l'importance des perfectionnements matériels que les Van Eyck ajoutèrent à la pratique de la peinture à l'huile, il est juste de reconnaître qu'ils ont eu la plus grande part au fait principal qui caractérise le début du quinzième siècle, je veux dire la substitution du *tableau* à la peinture murale, à l'enluminure du manuscrit. L'art monumental a pu y perdre quelque chose, mais, qu'on s'en réjouisse ou qu'on le déplore, ce n'est pas dans l'histoire un médiocre événement que cette mobilisation de la peinture, qui va désormais, comme la médaille et bientôt comme le livre imprimé, courir de main en main, traverser les mers, pénétrer dans les maisons qui jusqu'alors lui étaient fermées, et apporter à tous un enseignement, une consolation, une lumière!

Mais les Van Eyck ont fait davantage : ils ne se sont pas bornés à perfectionner les procédés employés avant eux, ils ont ouvert à la peinture une voie nouvelle et — c'est là leur meilleure gloire — ils ont été des inventeurs, non-seulement dans les pratiques du pinceau, dans la mise en œuvre des couleurs, mais encore dans les choses de la pensée et du sentiment, qui sont l'essence même de l'art.

Nous n'avons pas à rechercher ici quelle fut la part des deux frères dans la double révolution qu'ils firent subir à la peinture : nous ne les séparons pas l'un de l'autre, nous ne demandons pas lequel des deux fut le plus grand. Nous tenons compte d'ailleurs de leurs origines : nous savons que, venus en Flandre des confins de l'Allemagne, ils ont profité des efforts antérieurs et des enseignements, déjà si féconds, que leur donnait la naïve et robuste école des bords du Rhin; nous faisons donc état des influences allemandes; mais, ces réserves indiquées, quelle noble part d'initiative leur reste encore! L'école flamande n'existait pas avant eux, et ils l'ont créée.

Le fait capital qui domine dans l'œuvre de rénovation des Van Eyck, et ce qui fut pour eux l'instrument de la délivrance, c'est un retour ardent, sincère, passionné vers la nature, si dédaignée au moyen âge, si absente des vieilles formules byzantines. Le naturalisme, tel qu'ils l'entendaient dans la loyauté de leur intelligence, et, on serait tenté de le dire, dans la tendresse de leur cœur, n'était rien moins qu'un principe de révolution dont le bénéfice s'étendit bientôt à toutes les branches de l'art. Chose étrange et nouvelle! les Van Eyck ouvrent les yeux, ils regardent, ils reproduisent naïvement ce qui les a charmés, et, la curiosité étant ici une vertu, ils marchent de découverte en découverte et ils font, en s'instruisant eux-mêmes, l'éducation de la Flandre. La nature, pieusement consultée, leur révèle la forme

humaine, sinon dans sa grâce, du moins dans sa vérité; elle leur enseigne le caractère des types différents, le portrait, la vie intérieure, les humbles réalités du monde qui les entoure, et bientôt le paysage. Jean van Eyck, continuant l'œuvre de son frère et faisant produire au principe qu'il avait posé ses conséquences dernières, touche à toutes les formes, à toutes les possibilités de la peinture, et il ouvre à la fois tous les chemins à l'école flamande qui va naître. Il est, dans son pays, le premier des peintres religieux, le premier portraitiste, le premier historien des scènes familières, le premier peintre de fleurs, le premier paysagiste. A tous ceux qui l'entourent et qui déjà cherchent à l'imiter, il inspire cet ardent amour de la nature qui va devenir pour eux comme une autre religion. Et en même temps, Jean van Eyck n'étant pas seulement un puissant artiste, mais aussi un ouvrier d'une habileté sans égale, il apprend à ses élèves à manier le pinceau avec une liberté virile, à trouver l'harmonie dans le mélange des tons, car le peintre du retable de Saint-Bavon contient en germe tous les coloristes d'Anvers. Que l'école se constitue maintenant, elle saura dans quelle voie elle doit marcher.

A peine les Van Eyck eurent-ils prononcé la formule d'initiation, qu'un groupe intelligent d'artistes se pressa autour d'eux. On commence à les connaître aujourd'hui ces Rogier van der Weyden, ces Memlinc, ces Thierry Bouts, ces Van der Goes, que l'histoire, injustement distraite, a si longtemps ignorés. Ces maîtres diffèrent des Van Eyck et diffèrent entre eux, tantôt par une coloration moins intense, tantôt par des formes plus allongées ou plus grêles, tantôt par un timide effort tenté dans le sens de l'élégance et de la grâce. Quelques-uns atténuent Jean van Eyck, corrigent, à leur manière, son puissant réalisme et commencent à l'affadir; mais tous procèdent de lui, tous sont frères par leur amour pour la nature, par le soin merveilleux de l'exécution et du détail, par la profonde notion du portrait, et, disons-le aussi, par la foi. Le sentiment religieux peut s'exprimer sous bien des formes, il peut parler plus d'un langage. L'Italie a eu ce don, précieux entre tous, de revêtir du prestige de la beauté ses madones et ses saintes; celles des Van Eyck et de leurs élèves sont assurément d'un galbe moins pur, mais, dans la familiarité de leur type, dans l'exactitude intime de leur costume flamand, dans la particularité pénétrante de leur laideur aisément pardonnée, elles n'en sont pas moins animées d'une touchante chasteté, d'une ferveur sereine et d'une tendresse infinie. Elles sont bien portantes, il est vrai, et parfois un peu bourgeoisement maternelles, mais elles ont dans le regard le sentiment des choses invisibles, elles aiment, elles croient. Rogier van der Weyden et Memlinc peuvent, au point de vue de l'idéal italien, manquer de style : qui oserait pourtant leur refuser une place parmi les maîtres les plus tendres et les plus charmants?

Si cet art naïf et profond réussit dans les Flandres, il ne faut pas le demander : les Van Eyck

étaient attendus, ils furent admirablement compris. Bien plus, le principe qu'ils inauguraient était doué d'une vitalité puissante, et il montra, dès le début, une grande force d'expansion. La nouvelle école flamande, protégée par les ducs de Bourgogne, pénétra au cœur de la France; le roi René l'introduisit en Provence et dans l'Anjou. Jean van Eyck a travaillé en Portugal; plusieurs de ses élèves ou du moins de ses adhérents se firent connaître en Italie par des œuvres qui furent prisées à leur valeur. Josse de Gand travailla à Urbino, Rogier van der Weyden a visité Rome, et tout porte à croire que Memlinc a fait aussi un long séjour au-delà des monts. En même temps, des Italiens, comme Antonello de Messine, venaient en Flandre pour s'enquérir des méthodes nouvelles: l'art des Van Eyck répandit donc sur une grande partie de l'Europe son influence salutaire et son doux rayonnement.

Lorsque Memlinc mourut, en 1495, l'école flamande obéissait encore à ce sentiment naïf qui, prenant pour point de départ la nature avec ses plus humbles vulgarités, arrive presque toujours à l'émotion et monte quelquefois jusqu'au drame. Quentin Matsys, qui a vu finir le quinzième siècle et commencer le seizième, fut l'héritier de ces maîtres sincères; nous sommes autorisé à le dire aujourd'hui, il a dû connaître Thierry Bouts à Louvain, et il a continué jusqu'en 1530 les méthodes qu'il avait apprises en étudiant son œuvre, peut-être en écoutant ses leçons. Notons ce fait caractéristique : le grand tableau de Matsys au musée d'Anvers, le *Christ descendu de la croix*, a été peint en 1508, c'est-à-dire à une époque où la Renaissance est dans sa fleur, où Solario travaille en France, où le génie italien se répand sur le monde charmé. Ce tableau, si concentré d'intention et si émouvant, est comme le testament du siècle qui vient de finir. Des formes amaigries, nulle recherche de la beauté, une exécution singulièrement occupée du détail, un caractère profondément douloureux dans les têtes des principaux personnages, et, avec cela, des épisodes d'une familiarité naïve et presque comique, tels sont les éléments de cette œuvre qui termine la première période de l'école flamande. Matsys était déjà en retard, et, bien que l'habile maître n'en sût rien encore, l'art avait changé.

Et, en effet, l'Italie, l'Italie de Milan, de Florence, de Venise, rayonnait alors dans toute sa splendeur. Attentive et noblement curieuse, la Flandre commençait à se tourner vers la nouvelle aurore : parmi les jeunes artistes des Pays-Bas, c'était à qui arriverait le premier sur la terre bénie. C'est l'heure où les Jean de Mabuse, les Lambert Lombart, les Van Orley et bientôt les Coxcie et les Frans Floris, se hâtent de se mettre en route pour étudier chez eux Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange. Nous ne leur reprochons pas ce beau zèle, une excursion au pays de l'idéal étant le plus légitime des pélerinages. Aux premières années du seizième siècle, ce mouvement de la Flandre vers l'Italie n'avait d'ailleurs rien de bien

inquiétant : il y a dans l'œuvre de quelques-uns des maîtres que nous venons de nommer, et entre autres de Jean de Mabuse, une curieuse association entre l'italianisme et l'ancien goût flamand. Le génie local, malgré ce mélange, reste reconnaissable encore, et, pareille à une femme qui ajoute à sa langue maternelle le piquant caprice d'un accent étranger, l'école flamande parle, dans ces premières années du seizième siècle, un langage un peu bizarre et qui n'est pas sans grâce. Mais ce charme dura peu. A Jean de Mabuse, à Van Orley, succèdent des artistes hybrides qui ont cessé d'être flamands sans devenir italiens. Il est malsain de méconnaître les lois de son origine, il est mauvais de faire bon marché de sa nationalité. Dans leurs ambitions malavisées, l'un de ces maîtres voulait obtenir le titre de Raphaël flamand, l'autre voulait être, tout simplement, le Michel-Ange des Pays-Bas, et tous répudiaient avec un sourire de dédain les naïvetés de Van Eyck et de Memlinc, auxquels ils étaient fiers de ressembler si peu. Malgré leur incontestable talent, Martin de Vos, Otho Vénius, les trois frères Jérôme, François et Ambroise Francken, et quelques peintres encore qui ferment avec eux le seizième siècle, sont, à bien des égards, étrangers à leur propre pays. Pendant cette période, les sujets avaient changé comme le style : la vieille Flandre catholique fut envahie par les divinités de la mythologie et on la mit au régime du symbolisme païen.

Auprès des lettrés, fort nombreux alors à Anvers, à Louvain, à Bruxelles, la tentative eut un plein succès. En un temps où les savants latinisaient leur nom, et où il n'était pas ridicule de faire des vers grecs, ces excès devaient réussir. Les acclamations et les couronnes ne furent donc pas refusées aux représentants de l'art étranger. La mode s'en mêla : les princes qui gouvernaient le pays, les grands seigneurs qui vivaient à l'ombre du despotisme espagnol, ne se lassaient pas d'admirer les pseudo-florentins. Mais, au-dessous de ses classes heureuses, la vieille nationalité flamande conservait une vitalité latente. Étonnée, elle regardait passer sans les comprendre ces artistes déguisés à l'italienne. Dès le début du siècle, le génie du pays commença à protester à sa manière contre les dangers de ce travestissement.

Il protesta d'abord par le portrait. Josse van Cleef, qu'on a appelé le Fou, Pierre Porbus le Vieux et son fils François, quelques autres que nous oublions, mais dont l'histoire se souvient, résistèrent hardiment aux exagérations de l'italianisme. Placés sur le solide terrain de la réalité, ennemis de tout mensonge, systématiquement hostiles aux séductions de l'idéal, ils jouèrent en Flandre pendant tout le seizième siècle un rôle semblable à celui que Hans Holbein, leur maître inconscient, remplit en Suisse et en Angleterre. Ils n'eurent pas moins que lui le respect des physionomies individuelles, le culte de la ressemblance intime, la forte notion de la vie intérieure. Dans leurs portraits de magistrats municipaux, d'hommes d'église, de bourgeois ou de chefs de gildes, il y a

une vitalité concentrée, une conviction familièrement héroïque, une profondeur de caractère qui révèlent à la fois l'individu et la catégorie sociale à laquelle il appartient. Le portrait, ainsi compris, est au niveau de l'histoire. Si, dans le domaine de la peinture religieuse et mythologique, le principe flamand perdait du terrain, il triomphait toujours dans le portrait, et Josse van Cleef et les Porbus montraient plus d'énergie dans leur lutte contre les artistes revenus d'Italie, que le tendre Janet ne fit voir de courage en s'opposant, à la même époque, au succès des maniéristes de l'école de Fontainebleau.

Mais le danger devenant plus pressant, et les portraitistes ne suffisant pas à la tâche, la vieille Flandre protesta avec plus de vigueur encore en appelant à son aide l'art populaire, la peinture des bonnes gens. Un artiste à qui l'histoire mieux informée accordera tôt ou tard une importance considérable, Pierre Breughel le Vieux — ou le Drôle — se chargea de faire parler la vérité flamande presque aussi haut que le mensonge de la mythologie italienne. Issu d'une famille de paysans, Pierre Breughel entra dans l'art de son temps avec la rude naïveté des ignorants et des pauvres. Il en savait assez cependant sur bien des choses; mais, quoiqu'il paraisse avoir voyagé, il avait gardé un fond de rusticité et il pensait que l'ironie est souvent la forme de la sagesse. Le vieux Breughel ne croyait guère aux divinités olympiennes auxquelles ses contemporains donnaient tant de place dans leurs tableaux; il attachait plus de prix à l'humble spectacle des choses naïves qu'il avait sous les yeux : il peignait les matelots en belle humeur, l'ivrogne trébuchant au seuil du cabaret, l'alchimiste cherchant l'or potable, les amours en plein vent, les bruyantes gaietés du dimanche, et il ajoutait volontiers à ses scènes champêtres je ne sais quel accent moqueur, quelle exagération burlesque qui, sans trahir la vérité, mettait en saillie l'élément caricatural qu'elle contient si souvent. D'autres fois, entrant en riant dans le monde fantastique, il évoque la sorcellerie du moyen âge et se complaît aux plus amusantes diableries. Pierre Breughel est, pendant la seconde moitié du seizième siècle, le grand comique de l'école flamande; il se rattache, par le lien d'une fraternité qu'il ignore, à la famille de tous les rieurs de l'époque; il est de ceux qui se sont servis de la gaieté comme d'un masque, pour cacher, en les laissant deviner parfois, les inquietudes, les mélancolies d'un temps où la vie humaine était comptée pour si peu, où la lutte était dans tous les esprits et dans tous les cœurs. Aussi la plus humble fantaisie du peintre des paysans dépasse-t-elle en sens moral, en valeur historique, les plus doctes réminiscences de Frans Floris et de Martin de Vos. Pierre Breughel est d'ailleurs, bien plus que les représentants de l'art officiel, dans les données traditionnelles de la peinture flamande. Il croit aux colorations hardiment contrastées, aux tonalités puissantes si chères aux vieux maîtres du quinzième siècle; il cherche l'énergie et le caractère; exempt de toutes les

concessions qui diminuent, il peint comme il les voit les hommes, les maisons, les paysages; créateur d'une école qui se modifia peu à peu et finit par s'éteindre, il eut l'honneur d'ajouter aux résistances du génie national contre l'invasion des méthodes étrangères, la protestation de son loyal éclat de rire.

Toutefois, cet art robuste et sain n'était guère accepté et compris que dans les régions inférieures. Les aristocraties du temps et les classes lettrées demeuraient, ainsi que nous l'avons dit, tout à fait sympathiques à l'italianisme, et la Flandre prenait plaisir à se nier, à s'amoindrir elle-même. Aux premiers jours du dix-septième siècle, Otho Vénius, amoureux de la peinture ultramontaine, cherchait toujours les tendresses du Corrége et d'André del Sarte; les trois Francken prolongeaient, non sans froideur, les leçons de l'école de Fontainebleau. Un autre principe vint bientôt compliquer et attrister la situation. Quelques artistes, récemment arrivés de Rome, et troublés par les violences du Caravage, imaginèrent de chercher les tons vigoureux, les ombres accentuées, et essayèrent de persuader à leurs compatriotes qu'il était de bon goût de peindre noir. Le génie du pays allait subir une nouvelle atteinte, l'élément flamand était compromis, le ciel se chargeait de menaces, lorsque, en 1608, on vit arriver d'Italie un jeune peintre, ardent et superbe, qui apportait aux esprits inquiets la certitude, aux yeux fermés la lumière.

Ce conquérant, ce victorieux, c'était Rubens. A peine eut-il dit son nom, à peine eut-il montré sa puissance, qu'il fut le héros du moment, le glorieux ouvrier de la délivrance. Un mot suffit pour caractériser la révolution qui se produisit alors : Rubens rendit la Flandre à elle-même; elle avait perdu la notion des qualités qui étaient en elle, il lui montra qu'elle pouvait se reconquérir en renonçant au principe stérilisant de l'imitation étrangère; et, joignant à ce bon conseil l'autorité de l'exemple, il fut le plus flamand des artistes de son temps. Sans doute, son voyage en Italie ne lui avait pas été inutile; mais son robuste tempérament ne se laissa entamer par aucune influence dangereuse, et jamais il n'oublia les leçons qui lui avaient été données par Adam van Noort, le peintre hardi qui savait si bien les secrets de la couleur et de la lumière. Rubens avait en effet été annoncé, il était, pour ainsi dire, attendu, et c'est pour cela qu'il fut suivi : les adhésions lui arrivèrent de toutes parts : on vit même les disciples attardés du Caravage renoncer à leurs ombres noires, pour marcher sur les traces du jeune maître qui courait, léger et fort, dans la voie lumineuse.

Il est juste d'ailleurs de le reconnaître : les circonstances politiques étaient devenues meilleures; le despotisme combiné de l'Espagne et de l'autorité catholique avait tempéré sa rigueur, le gouvernement de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle fut presque une période de repos; la

Flandre, bien qu'encore aux mains de princes étrangers, commençait à respirer plus librement. Dans l'histoire de ces provinces, qui semblent faites pour toutes les joies de la paix et du travail, il y eut alors un moment de sérénité expansive. Ce caractère du temps n'est nulle part mieux marqué que dans l'œuvre de Rubens, où l'on sent déborder une vie d'autant plus exubérante qu'elle a été plus longtemps contenue, où l'on voit s'épanouir, largement ouverte, la fleur radieuse de la jeunesse et de la santé.

La Flandre se reconnut et s'applaudit elle-même dans les puissantes manifestations de cet art bien portant, et, pour ainsi dire, en dehors. Qu'auraient pensé cependant de ce débordement de vie les peintres naïfs du quinzième siècle? Rubens, on est en droit de l'écrire, aurait étrangement surpris les Van Eyck, les Van der Weyden, les Memlinc et tous ces maîtres discrets qui abritaient sous des formes rigoureuses et précises un sentiment profond, si mélancolique parfois et si tendre. Quelle distance entre ces calmes ouvriers des premiers jours et le triomphateur qui s'agite bruyamment dans sa gaieté et dans sa victoire! Il semble qu'un monde les sépare. Tous sont flamands cependant, mais, — n'est-ce pas là la grande loi de l'histoire? — si l'esprit de nationalité est puissant, les fatalités du temps sont plus impérieuses encore; la virilité est bien loin de l'enfance, l'été n'est pas le printemps. Chez Van Eyck et chez Memlinc, la vie est concentrée et pour ainsi dire intérieure; chez Rubens et chez ses élèves, elle se manifeste et rayonne au dehors, et, avouons-le, elle perd, dans ses furieux mouvements et dans ses grands gestes, sa force intime et pénétrante. Rubens a traité les plus émouvants sujets du monde : la Bible, l'Évangile, l'antiquité, l'histoire contemporaine, il a tout connu, il a demandé des inspirations à toutes les poésies, et cependant il n'a été qu'un interprète insuffisant, presque distrait, des mélancolies et des sanglots de l'âme humaine. La nature lui avait fait, dans ses largesses, la part d'un enfant bien-aimé; il eut les belles curiosités de l'esprit, il posséda toutes les délicatesses du cœur; mais si bien doué qu'il fût, il n'a pas exprimé tout ce qui était en lui, l'attendrissement lui manqua et le don des larmes. Il demeura toujours plus agité que dramatique et, pour tout dire d'un mot, plus décoratif qu'humain.

Rubens fit subir à l'ancien principe du naturalisme flamand une modification non moins grave que celle qu'il avait apportée dans le domaine du sentiment et de la pensée. Assurément le point de départ du grand inventeur doit être cherché dans la nature; là est le secret de sa force, là est la loi de son inspiration première. Mais Rubens est un de ces génies hautains qui se mesurent hardiment avec la vérité et la forcent d'obéir à leur puissant caprice. Quelle inflexible personnalité que la sienne! Au temps de son voyage en Italie, il s'étudie à copier les œuvres des maîtres, et — c'est peut-être son honneur, — il n'y est jamais parvenu. Il se place avec la

meilleure volonté du monde devant un bas-relief grec, devant un Léonard de Vinci, un Michel-Ange, un Jules Romain; il le comprend avec toute son intelligence; mais à mesure qu'il travaille, son accent personnel se glisse entre le modèle et la copie; il croit imiter, et il invente, car Rubens n'a jamais fait que des Rubens. Tel il avait été devant les chefs-d'œuvre de l'antiquité ou du seizième siècle, tel il fut devant la nature; il la sent admirablement, il en est plus que personne inspiré et charmé, et pourtant il la transfigure, il l'exagère, non dans le sens de la beauté, mais dans le sens du mouvement et de la vie agissante, le corps humain n'étant souvent pour lui qu'un prétexte ornemental, un superbe motif d'arabesque. A ce point de vue, il s'opère chez Rubens une évolution analogue à celle qui s'était faite chez les Florentins de la décadence. Qu'est-ce à dire? sinon que le grand artiste a une manière, ou, pour nous servir d'un mot meilleur, un idéal.

C'est là évidemment le fait grave qui caractérise l'avénement de Rubens, c'est là, par-dessus tout, l'élément nouveau, dangereux peut-être, qu'il introduit dans l'école. Grâce à lui, et pendant son long règne, il y aura un idéal flamand. L'œuvre que Frans Floris et Martin de Vos avaient tentée sans succès, Rubens la reprend à son tour, et il réussit, parce que, au lieu d'essayer comme eux à acclimater à Anvers une plante exotique et fragile, il puise son génie dans la séve même du pays, et fait produire à l'art flamand les fleurs et les fruits qu'il contenait en germe. Rubens parle avec plus d'accent que ses contemporains, mais, en réalité, son langage est leur langage, et c'est pour cela qu'il fut compris.

Cet idéal robuste et vivace était tellement dans les possibilités et dans les attentes du pays, que, sous l'influence de Rubens, toutes les branches de l'art furent tout à coup renouvelées. Le maître d'Anvers devint le chef de l'école dans la peinture religieuse et historique, dans le portrait, dans le paysage, dans la représentation des animaux, des fleurs et des plus humbles choses, car il eut, comme Jean van Eyck, le don de l'universalité. Il créa, presque sans le vouloir, une nouvelle sculpture flamande; il forma, pour interpréter son œuvre, une armée de graveurs agiles, savants, coloristes comme lui. Il y eut alors à Anvers et dans les villes voisines une magnifique éclosion d'artistes qui sont à jamais l'honneur de l'école. Résultat étrange et superbe : de 1610 à 1650, tous les peintres en Flandre ont du talent!

Dresser ici la liste des glorieux disciples de Rubens, ce n'est ni notre rôle, ni notre dessein. Deux noms cependant, ceux de Jordaens et de Van Dyck, doivent être cités, parce que de tels élèves sont des maîtres, parce que Jordaens, aux belles heures de sa jeunesse, n'a pas eu moins que Rubens le sentiment généreux de la vie, de la couleur et de la lumière; parce que Van Dyck, bien qu'il n'ait jamais eu la virilité et la fougue de son ardent initiateur, a eu quelquefois

plus d'émotion que lui, et a montré, dans ses fiers portraits, à quel point l'école flamande était susceptible d'élégance. Autour de ces maîtres se groupe la foule choisie des disciples directs du grand peintre ou des adhérents qui, sans fréquenter son atelier, le prirent de loin pour modèle : Corneille de Vos, Gaspard de Crayer, Gérard Seghers, Rombouts, Corneille Schut, Diepenbeeck, Van Tulden, Van Mol, et d'autres encore à qui l'originalité a manqué, mais non le talent, et qui ont rempli les églises de Flandre de tableaux colorés et vivaces; et les animaliers Snyders, Van Utrecht et Jean Fyt, et les paysagistes Wildens, Van Uden, Fouquières, et le jésuite Daniel Seghers, qui donne à ses guirlandes de fleurs l'éclat, la gaieté et la vie. Si différents qu'ils paraissent, si divers que soit le genre où a triomphé leur fantaisie, tous ces peintres sont semblables en ce point qu'ils croient aux prestiges de la couleur plus qu'aux sévères exigences de la ligne, qu'ils cherchent avant tout le mouvement, qu'ils ont les grandes et libres allures d'ouvriers sûrs de leur pinceau; enfin, ils ont un culte pareil, ils s'inclinent devant le même dieu, — Rubens.

A ce magnifique épanouissement de l'école flamande au dix-septième siècle, il eût manqué quelque chose si David Téniers ne fût venu compléter la fête. Dans les aptitudes compliquées de sa double nature, le génie du pays applaudissait aux triomphantes mythologies de Rubens, à ses grandes compositions religieuses où la vie s'exaltait avec tant d'exubérance; mais il avait d'autres instincts, d'autres besoins qui voulaient être satisfaits. Bien que le temps fût lettré et curieux des choses de l'esprit, la Flandre était toujours la Flandre, c'est-à-dire un doux pays d'intimité domestique et de gaieté familière. David Téniers, marchant dans une voie où s'étaient déjà engagés son père, le boulanger Craesbeke et d'autres encore, se chargea de raconter et de peindre, comme autrefois le vieux Breughel, mais avec plus d'élégance et de délicatesse, les jeux sur la pelouse et les joies bruyantes des paysans dansant la main dans la main au seuil des tavernes égayées. Son talent, souple et varié comme la vie, se plaît aux travaux de la campagne, aux fêtes en plein air, mais il entre aussi dans les chaumières enfumées, il sait le chemin des cabarets, il se glisse dans ces antres, chimériques souvenirs d'un art antérieur, où la sorcellerie, désormais peu effrayante, se livre à ses innocentes incantations. Mais, on le sent bien, la démonologie de Téniers n'est que le caprice d'un pinceau qui s'amuse, et son diable est si débonnaire! Ainsi, soit qu'il touche à la vie agreste, soit que, fidèle aux réminiscences de l'art d'autrefois, il pénètre dans le monde fantastique, il est flamand par son inspiration comme par sa manière. Les origines de son talent et sa merveilleuse sûreté de main demeureraient inexplicables à celui qui ne saurait pas que Téniers descend de Rubens. C'est du grand coloriste qu'il a appris ces tons clairs aux fines transparences, ces tranquilles harmonies et ce

libre maniement de la brosse, cette « légèreté d'outil », comme on disait au dix-huitième siècle, qui font du peintre des kermesses flamandes un des plus étonnants virtuoses du pinceau. Chez David Téniers, l'élégance de l'exécution donne de l'élégance aux types, et le naïf historien des paysans, des buveurs, devient un peintre plein de délicatesse et de douce coquetterie lorsqu'il représente sa jeune femme, Anne Breughel, présidant au repas de famille ou se promenant, blonde et vêtue de bleu, dans les prairies qui entourent son petit château. Et c'est ici, c'est en étudiant Téniers, qu'on sent, mieux que les mots ne peuvent l'exprimer, la différence qui sépare l'école flamande de l'école hollandaise. Téniers, qui se souvient toujours de Rubens, exprime d'un pinceau léger et rapide un certain côté extérieur de la vie; il dit ses sérénités et ses joies faciles; il ne va pas, comme ses voisins les Ostade, les Jean Steen, les Brauwer, au fond de la comédie humaine; il ne cherche point l'envers des choses; il ne rit pas, il ne s'attriste pas avec ces grands moqueurs. Sous ce rapport, il reste au-dessous du vieux Breughel, si puissant et si convaincu dans sa gaieté caricaturale. Téniers n'en est pas moins un merveilleux artiste, un des hommes qui caractérisent le mieux l'école flamande : en mêlant à l'éclatant concert des divinités héroïques la chanson de la muse familière, il a complété Rubens.

L'influence de Téniers fut très-grande et s'étendit jusqu'à la fin du siècle. Les artistes qui se réunirent autour de lui gardèrent cependant, comme David Ryckaert et François Duchâtel, une certaine personnalité. Quant à Gonzalès Coques, qu'on a quelquefois rapproché du groupe des peintres intimes, il est, malgré la petite dimension de ses figures, bien plus voisin de Van Dyck. Et, chose étrange! il confine parfois à la Hollande, et l'on voit les deux écoles se mêler doucement dans son œuvre, et, pour un instant, se pénétrer l'une l'autre.

A l'heure où triomphaient ces maîtres charmants, et à mesure que le dix-septième siècle s'avançait vers ses dernières années, les peintres qui avaient succédé à Rubens faiblissaient visiblement et commençaient, avec la meilleure volonté du monde, à le trahir ou tout au moins à le compromettre. Sous la main des Van Oost et des deux Quellyn, le principe de décadence que contenait à l'état latent l'œuvre splendide du maître s'était peu à peu révélé et envahissait l'école. Ces peintres, et ceux qui travaillaient à côté d'eux, avaient conservé une grande fougue de pinceau, une audacieuse liberté d'allures; mais la facilité allait chez eux jusqu'à l'abandon, le flamboiement des lignes et le fracas des attitudes remplaçaient le sentiment humain, et, triste aventure à raconter, la notion de la couleur commença à manquer même aux artistes d'Anvers, même à ceux qui, dans leur jeunesse, avaient vu peindre Rubens. Un des plus puissants représentants de l'école, Jordaens, avait à la fin de sa vie attristé ses colorations par l'abus des tons bruns et roux. La mode vint bientôt de suivre ce système; les tonalités perdent

alors leur fraîcheur et leur éclat; les ombres s'allourdissent, la palette s'obscurcit, et les teintes chaudes ne suffisant plus, on passe aux teintes brûlées. Le dessin, nous l'avons dit, s'enivre follement et s'agite dans des caprices sans raison : l'heure arrive bientôt où, de la grande école que Rubens avait fondée, il ne reste plus qu'un souvenir de jour en jour diminué, des leçons de plus en plus désapprises.

Le dix-huitième siècle, qui fut charmant en France, et qui, même en Italie, inspira dans des genres secondaires tant de caprices heureux, tant de spirituels mensonges, fut pour la Flandre une époque d'incontestable décadence. En proie à des influences malsaines, le génie national s'altère et se trouble; les maîtres de l'Italie appauvrie, les Pierre de Cortone et les Carle Maratte sont étudiés avec une ardeur imprudente; l'école française des Boullogne et des Coypel trouve en Flandre des adhérents imprévus; enfin, signe fâcheux entre tous, le paysage devient académique. C'est le temps de Victor-Honoré Janssens, de Jean van Orley, de Duvenède, de Verbeeck, de tous ces décorateurs qui inventent, sans grande conviction, de vastes machines mythologiques ou des tableaux religieux par le sujet, mais vides par l'expression et le sentiment. Le pastiche devient à la mode : le chevalier Breydel, Jean van Bredael, Van Falens se font une facile renommée parce qu'ils imitent adroitement Wouwermans, et dès lors, l'art dégénérant en vulgaire industrie, des artistes peu dignes de ce nom s'enrichissent en peignant de faux tableaux, et jettent sur le grand marché de la curiosité des imitations plus ou moins trompeuses, désespoir des galeries modernes. Ah! combien nous sommes loin, en ces tristes jours, de la Flandre de Van Eyck et de la Flandre de Rubens! Les paysagistes eux-mêmes passent à l'ennemi : oublieux des prairies flamandes, méconnaissant l'intime poésie des horizons familiers, les Abraham Genoels, les Frans van Bloemen, croient bien faire en imitant les Italiens, et, mêlant à leurs maigres inspirations un peu de géométrie et beaucoup de servilité, ils font, à leur façon, des paysages arcadiques, olympiens, réguliers comme la grammaire et sages comme la mort. Néanmoins, Huysmans de Malines, dans une manière compliquée et savante qui n'est plus le naturalisme d'autrefois, mais qui n'est cependant pas tout à fait chimérique, garde encore, dans ses terrains ravagés par les pluies, dans ses beaux arbres aux frondaisons vigoureuses, quelque chose du sentiment flamand. Il est le dernier paysagiste de son pays.

Pendant ce temps, la peinture d'histoire faiblit de plus en plus et s'efface. Seul, un artiste qui a conservé quelques-unes des belles ardeurs du passé, Verhaghen, s'inspire de l'étude des œuvres de la grande école du dix-septième siècle, il retrouve de l'élan et de l'éclat, et bien qu'on puisse ne voir en lui qu'un Vanloo intempérant et lâché, il sait peindre, il tient encore le pinceau d'une main virile, à l'heure où Corneille Lens adopte une manière débile et adoucie

jusqu'à la fadeur. Puis, au moment où s'achève le dix-huitième siècle, arrivent pour l'art des fâcheux jours; les armées de la Révolution envahissent le sol flamand, et, changeant de nom en changeant de maîtres, le pays où vécurent les Van Eyck, les Memlinc, les Rubens, les Jordaens, les Van Dyck, est démembré un peu au hasard pour former des départements français. Des peintres d'Anvers, de Gand, de Bruxelles viennent alors étudier leur art à Paris. L'antiquité mal comprise, la rigueur académique, le principe stérilisant de l'imitation ne tardèrent pas à exercer l'action la plus regrettable dans la contrée qui avait été la Flandre, le Brabant, le Hainault, et qui avait d'ailleurs perdu, par le fait de la conquête, les chefs-d'œuvre de ses églises. Lors de la Restauration, le grand maître de l'école archaïque, Louis David, fut exilé à Bruxelles : il y passa les dix dernières années de sa vie, révélant à des artistes de moins en moins flamands, les tristes secrets de la froideur et de la correction banale. La Flandre avait été visitée par les maniéristes italiens, par les émules du Caravage, par les élèves de Carle Maratte, mais rien n'était plus contraire à son génie expansif que les théories de David. Ce fut vraiment là le coup de grâce, et l'on put croire un instant que cette fière école était à jamais perdue.

Elle s'est relevée pourtant. Lors de la révolution de 1830 et pendant les années qui suivirent, il s'est produit un grand réveil dans le pays des Van Eyck et de Rubens. Ce coin de terre, qui fut si longtemps un champ de bataille et qui a excité pendant tant d'années des compétitions si jalouses, a reconquis son indépendance, et, tous les biens arrivant à la fois, l'art lui a été rendu avec la liberté. L'école belge, revenue à elle-même, s'est pieusement inquiétée de ses origines : elle a compris, par une rapide étude de son histoire, que ses maîtres ont toujours été forts lorsqu'ils ont obéi au génie national, et qu'ils ont vu leur talent décroître, sinon s'éteindre, lorsque, voulant parler un langage qui n'était pas le leur, ils ont trop complaisamment cédé aux influences étrangères. Instruite par cette grande leçon, la nouvelle école de Belgique a rejeté les sèches doctrines des académies — et bien que Rubens lui manque encore un peu — elle s'est affirmée avec vaillance aux expositions universelles de Paris et de Londres; elle montre, chaque année aux Salons d'Anvers, de Bruxelles et de Gand, de quelle séve elle est animée et quelles précieuses qualités elle a retrouvées. La peinture contemporaine est en dehors de notre programme; nous ne voulons ici citer aucun des artistes qui sont l'honneur du pays, nous taisons même les noms de nos amis les plus chers, mais chacun les connaît, chacun sait quelles sont les forces vives de l'école belge et ce qu'elle est en droit d'espérer de l'avenir.

Cette renaissance de la peinture en Belgique a été accompagnée, sinon provoquée, par un

réveil analogue dans les études relatives à l'histoire de l'art. Sans vouloir exagérer l'importance de ce mouvement, il est manifeste que le passé tient au présent par de visibles attaches, et qu'il n'est pas indifférent à l'inspiration des artistes qu'il y ait auprès d'eux des hommes qui les comprennent, qui les aiment, qui sachent éclairer des lumières de la tradition la marche de l'école nouvelle. D'ardents chercheurs ont entrepris de révéler aux maîtres contemporains ce qu'étaient leurs ancêtres : aucune bonne volonté n'a manqué à cette grande tâche. Mais pour parvenir à l'exacte notion du passé, un vaillant effort était nécessaire. Il fallait tenir pour suspectes et comme non avenues toutes les informations trop légèrement recueillies par les écrivains antérieurs, passer au crible d'une critique, prudente jusqu'à la défiance, les jugements, les anecdotes, les dates et les faits consignés dans les livres de Van Mander, de Sandrart, de Weyerman, d'Houbraken, de Descamps. Qu'est-ce à dire? sinon qu'il fallait remettre à l'étude l'histoire des institutions et des hommes, rendre à la lumière les annales de ces gildes qui ont tant fait pour l'honneur de l'art, refaire une à une les biographies des peintres flamands, en s'entourant, dans cette œuvre de restauration et de justice, de tous les documents authentiques qu'une érudition noblement curieuse a su mettre au jour. Voilà bientôt vingt ans que cet immense travail a été entrepris; il n'est pas encore achevé, et, à vrai dire, il ne sera terminé jamais, car c'est le glorieux supplice de l'histoire et sa fête éternelle, de vider toujours, comme une autre Danaïde, une urne incessamment remplie. Toutefois, et quelles que soient les difficultés de la tâche, quoique la question des origines demeure encore voilée de bien des ombres, un grand pas a été fait. Les archives municipales ont été fouillées, les registres des paroisses ont été interrogés, les papiers des anciennes corporations ont été tirés de la poussière, et il est sorti de ce travail des biographies nouvelles pleines de révélations imprévues, pleines aussi de démentis authentiquement adressés à la témérité des écrivains d'autrefois. Certes, ce qu'il reste à éclaircir ou à trouver est considérable encore; mais l'érudition belge a déjà amassé d'immenses richesses, et il ne faut pas hésiter à le reconnaître, alors que l'histoire des diverses écoles européennes est à peine ébauchée, celle de l'art flamand est étudiée avec tant d'ardeur et par tant de plumes savantes, que, bientôt peut-être, il sera permis de la raconter.

Déclarons-le hautement : le livre auquel ces pages servent d'introduction n'eût pas été possible il y a vingt ans. Que savions-nous sur cette belle histoire avant la publication du Catalogue du musée d'Anvers en 1849? Quels renseignements positifs possédions-nous sur les maîtres et sur leurs aventures? Sans vouloir engager ici la personnalité de nos collaborateurs, au nom desquels nous n'avons pas le droit de parler, nous pouvons dire, en ce qui nous touche

particulièrement, que les incessantes découvertes des savants belges ont été, dans ce long travail, notre soutien et souvent aussi notre désespoir. Privés de la joie de pouvoir puiser directement aux sources ignorées, nous avons été constamment attentifs aux recherches des érudits d'Anvers, de Bruxelles, de Louvain, et notre rôle a été de profiter le plus possible de leurs heureuses trouvailles. Au sortir des sentiers si souvent obscurs où nous nous étions engagés, c'est donc pour nous un devoir, et un plaisir, d'adresser un chaleureux remercîment à tous ceux qui ont été notre conseil et notre lumière.

Mais si l'œuvre a été, en tant de points, difficile et ardue, combien les auteurs de ce livre n'ont-ils pas trouvé de compensations dans l'intérêt même de l'histoire qu'ils racontaient! Ce n'est pas une médiocre joie que d'avoir à étudier la vie, à apprécier le talent de ces maîtres de la vieille Flandre qui n'ont pas eu, comme les Italiens, la sainte fièvre de l'idéal, mais à qui il doit être beaucoup pardonné, parce qu'ils ont beaucoup aimé la peinture, c'est-à-dire la peinture colorée, solide, vivante, lumineuse. C'est en effet un principe essentiellement flamand, qu'il ne sera jamais qu'un artiste secondaire, celui qui ne pourra pas mettre au service de son rêve la main savante d'un bon ouvrier. Les Van Eyck en jugeaient ainsi, c'était la théorie de Rubens et de ses élèves; aujourd'hui encore, l'école belge professe avec raison qu'il est important de savoir son métier. Cette doctrine, qui, si élémentaire qu'elle paraisse, n'a pu parvenir encore à se faire complétement accepter en France, trouve dans l'histoire de l'école flamande sa plus éclatante justification. Il est très-remarquable que les Van Eyck soient, ainsi que nous l'avons dit, doublement inventeurs, et qu'ils aient innové dans la pratique de la peinture comme dans le domaine du sentiment. Il n'est pas non plus inutile de rappeler que, d'après les archives de la gilde de Saint-Luc, à Anvers, le système d'enseignement en usage au seizième et au dix-septième siècle, c'est l'apprentissage, et un apprentissage tellement précoce que beaucoup d'élèves entrent chez leurs maîtres à dix ou onze ans, quelquefois plus tôt. Grâce à cette forte instruction pratique, le talent s'éveillait de grand matin chez les peintres flamands, le succès venait de bonne heure : Rubens obtenait son brevet de maîtrise à vingt et un ans, Téniers à vingt-deux, Van Dyck à dix-neuf.

Et chez les uns et chez les autres, chez les plus grands et chez les moindres, quelle noble passion pour l'art, quelle sérénité persistante au travail, quel infatigable enfantement! Rubens, je le reconnais, a été quelque peu ambassadeur, il a fait de la numismatique et de l'archéologie, il était en correspondance continuelle avec des savants et des grands seigneurs; mais, au milieu de tant de soucis divers, il n'a pas un instant négligé la peinture, et l'on peut évaluer à deux mille le nombre de ses tableaux. Les portraits de Van Dyck se comptent par

centaines, et il est mort à quarante-deux ans. Jordaens ne paraît pas s'être reposé beaucoup, Téniers non plus, ni Gaspard de Crayer, ni les Breughel, ni personne... Ah! combien, à l'heure de la mort, ces bons ouvriers devaient s'endormir tranquilles, et comme ils ont bien mérité la petite branche de laurier que nous venons déposer sur leur tombeau!

Arrêtons-nous. Une si vaillante ardeur au travail de chaque jour, des dons si heureux, des circonstances clémentes ont fait à l'école flamande une situation privilégiée dans l'histoire de l'art. Supposez un instant qu'elle n'ait pas existé, éliminez-la des musées et de nos souvenirs, il se fait tout à coup, dans les fastes du génie humain et dans le trésor de nos communes richesses, une lacune considérable, un vide irréparable. L'idéal ayant eu ailleurs sa glorification et son apothéose, il était bon que la nature eut à son tour sa fête et son triomphe. La fortune s'est ici trouvée d'accord avec le droit. Alors que bien des écoles, et des plus fameuses, n'ont eu qu'un moment d'éclat, l'art flamand a, dans ses annales, deux siècles éternellement glorieux, le siècle des Van Eyck et le siècle de Rubens. Auprès de ces grandes personnifications du génie national se groupent de nombreux bataillons d'artistes superbes ou charmants. Que l'Italie le pardonne aux auteurs de ce livre! ils ont hautement célébré les mérites de ses maîtres, et s'ils ne l'avaient pas fait, ils seraient restés au-dessous de leur rôle, car les temps de la vérité sont venus, et si l'histoire n'est pas la justice, elle n'est rien.

PAUL MANTZ.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.

HISTOIRE

DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES

ÉCOLE FLAMANDE

TABLE CHRONOLOGIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE FLAMANDE

LES PEINTRES DONT LE NOM EST PRÉCÉDÉ D'UN * SONT CEUX DONT LA BIOGRAPHIE SE TROUVE DANS L'APPENDICE PLACÉ A LA FIN DU VOLUME.

1366 - 1426 Hubert van Eyck
1386?- 1440 Jean van Eyck
1391?- 1475 * Thierry Bouts
14..?- 1472 ? * Pierre Christophsen
14..?- 1464 Rogier van der Weyden
1425?- 1495 Jean Memlinc
1427?- 1474? * Gérard van der Meire
XV[e] SIÈCLE Hugo van der Goes
1460?- 1531 Quentin Matsys
1470?- 1532 Jean Gossart, de Maubeuge
1470 - 1542 Bernard van Orley
1480?- 1550 ? * Henri de Bles
1490?- 1548 ? * Joachim Patenier
1496?- 1561 * Lancelot Blondeel
1499 - 1592 Michel de Coxie
1500?- 1555? * Jean van Hemessen
1500?- 1556? * Josse van Cleef
1506 - 1560? * Lambert Susterman
1510 - 1584 Pierre Porbus
1520 - 1570 Frans Floris
1530?- 16..? Breughel des Paysans
1531 - 1603 Martin de Vos
1540 - 1580 François Porbus le Vieux
1544 - 1616 François Francken le Vieux
1544 - 1638 * Jean Snellinck
1546 - 1625 * Barthélemy Spranger
1556 - 1629 Otho Venius
1556 - 1626 Paul Bril
1557 - 1641 * Adam van Noort
1559?- 1635? * Josse de Momper
1560?- 1634 * Wenceslas Coeberger
1560 - 1632 Henri van Balen
1567 - 1631? Abraham Janssens
1568?- 1647 * Sébastien Vranex
1570?- 1638? Peter Neefs, le père
1570 - 1622 François Porbus le Jeune
1575 - 1646? Martin Pepin
1575 - 1642 Jean Breughel de Velours
1575 - 1646 * Nicolas Roose
1576 - 1639 * Roland Savery
1577 - 1640 Pierre-Paul Rubens
1578 - 1629 * David Vinckeboons
1579 - 1649 François Snyders
1580?- 1632 * Louis Finsonius
1581 - 1642 François Francken le Jeune
1582 - 1649 Téniers le Vieux
1584 - 1653 Jean Wildens
1584 - 1666 François Hals
1585 - 1669 Gaspard de Crayer
1585?- 1651 Corneille de Vos
1589?- 1638 Henri van Steenwyck
1590 - 1661 Daniel Seghers
1590?- 1654 ? * Paul de Vos
1591 - 1651 Gérard Seghers
1593 - 1662? Pierre Snayers
1593 - 1678 Jacques Jordaens
1595 - 1660? Lucas van Uden
1597 - 1637 Théodore Rombouts
1597 - 1655 Corneille Schut
1598 - 1650 Jean van Hoeck
1599 - 1664 Jean Miel
1599 - 1652 Adrien van Utrecht
1599 - 1650 Pierre van Mol
1599 - 1641 Antoine van Dyck
1600?- 1660? Jacques Fouquières
1600 - 1671 * Jean Cossiers
1601 - 1677 ? * Jean Breughel le Jeune
16..?- 1655 ? * François Denys
1603 - 1676 * Simon de Vos
1606 - 1666 ? * Jacques van Essen
XVII[e] SIÈCLE Van Oost, père et fils
1607?- 1675 Abraham Van Diepenbeck
1607 - 1678 Quellyn, père et fils
1607?- 1676? Théodore van Tulden
1608?- 1661 ? Joseph Craesbeke
1608?- 1678 * Nicasius Bernaert
16..?- 1673 * Van Bouck
1609 - 1661 Jean Fyt
1610 - 1694 David Téniers le Jeune
1610?- 1668 * Jean van Bockhorst, dit Langen-Jan

TABLE CHRONOLOGIQUE.

IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



Ecole Flamande *Synthèse primitive de l'art.*

HUBERT ET JEAN VAN EYCK

HUBERT NÉ EN 1366, MORT EN 1426. — JEAN, NÉ VERS 1386, MORT EN 1440.



Bien avant que le soleil se lève, bien avant même que l'aube empourpre l'orient, on voit une ligne blanche border l'horizon, pendant que le ciel revêt déjà ses teintes d'azur. Cet aspect matinal du firmament avait sans doute beaucoup frappé les Van Eyck et leurs élèves : ils l'ont reproduit sur tous leurs panneaux. Et comme il y a entre l'esprit de l'homme, entre les tendances d'une époque et la nature extérieure, de secrètes harmonies, ce goût des artistes brugeois pour les signes précurseurs du jour peut paraître un effet de leur position dans l'histoire, l'emblème de leur génie et de leur destinée. Quand leur école prit naissance, la nuit mystique du moyen âge allait finir, les premières lueurs de la pensée moderne tremblaient au fond de la perspective. La peinture se réveillait de sa léthargie séculaire : c'était l'art qui avait le moins réussi pendant l'époque féodale, l'art que nos aïeux cultivaient de la manière la moins habile. L'éclatante mosaïque des vitraux semble les avoir rendus longtemps insensibles à tout autre procédé : quel genre d'images n'avait effectivement l'air pâle et morne en comparaison? Mais l'heure était venue où l'intelligence humaine devait sortir du sanctuaire, aborder de front la nature, dans la science, dans la philosophie, dans

les lettres, dans les œuvres du pinceau et du ciseau. L'observation et l'imitation des choses réelles se préparaient à expulser l'hypothèse de ses anciens domaines, à la chasser comme un oiseau des ruines Or, nul travail ne reflète aussi exactement la nature que les tableaux des grands maîtres. L'architecture et la musique sont des créations indépendantes; la sculpture ne prend pour modèles que les êtres animés, quelques fleurs et quelques fruits; la peinture copie tous les aspects du monde, toutes les formes de ses habitants. Aussi nulle époque ne pouvait-elle lui être plus favorable que les temps modernes, où l'on a proclamé les droits absolus de l'expérience; l'art du coloris se trouve là sur son terrain; il étudie, retrace avec amour cet immense univers, à la fois mystérieux, charmant et sublime, qui est devenu le principal objet de la curiosité humaine.

En quel lieu du globe eût-il mieux accompli ses nouvelles destinées que chez un peuple imitateur par instinct, voué entièrement au culte de la grande déesse? Ce n'est point le hasard qui a fait naître dans les Pays-Bas les fondateurs de la peinture moderne, les inventeurs de ses procédés, de sa méthode: c'était le sol le plus propice à la fleur nouvelle, dont la brise promenait les semences sur toute l'Europe; elle y germa, elle s'y épanouit d'abord, elle étonna et ravit les nations de sa grâce originale, de sa splendeur inespérée.

On ne connaît pas le nom de famille que les deux frères avaient hérité de leurs parents. Ils étaient venus au monde dans le Limbourg, à Maas-Eyck; or, Maas-Eyck veut dire Eyck-sur-Meuse. Suivant une habitude de l'époque, ils se firent appeler, d'après le lieu de leur naissance, Hubert et Jean d'Eyck, en flamand *Van Eyck*. La syllabe complémentaire fut supprimée comme inutile: un écrivain français, originaire de Troyes en Champagne, est ainsi nommé Jean de Troyes, tout court.

L'épitaphe d'Hubert prouve qu'il était né en 1366; tous les renseignements s'accordent pour représenter son frère comme plus jeune d'une vingtaine d'années. On ignore comment le goût de la peinture fit invasion dans leur humble demeure. Peut-être leur famille ornait-elle des panneaux de père en fils, comme c'était alors l'usage. Mais nul renseignement n'éclaire cette partie de leur histoire. Un fait moins douteux, c'est qu'ils subirent l'influence de l'école rhénane. Dès le treizième siècle, Cologne et Maëstricht s'étaient rendus célèbres par l'habileté de leurs artistes. Pendant le siècle suivant, l'adresse de ces imagiers augmenta. En 1370, maître Wilhelm ou Guillaume s'établit dans la première ville, sous les murs de laquelle il était né, au hameau de Herle. On n'avait pas encore vu un peintre aussi capable sur les bords du grand fleuve germanique. Aussi, après dix ans de travail, sa gloire remplissait-elle déjà tout l'Empire. Il forma un élève d'un talent plus extraordinaire encore, maître Stephan ou Étienne. Ce charmant dessinateur trace en 1410 la fameuse *Adoration des Mages*, devant laquelle les hommes du Nord s'arrêtent étonnés, comme devant une œuvre surnaturelle. L'idéal qu'ils entrevoyaient à peine au fond de leur imagination venait de leur apparaître sous une forme sensible. C'était d'ailleurs une époque féconde pour l'Allemagne que le quatorzième siècle. A Prague, toute une école maniait fougueusement le pinceau, école destinée à périr dans les guerres des Hussites. A Nuremberg s'ouvraient les ateliers où le génie devait plus tard produire des merveilles, où il montrait déjà ses forces naissantes. Mais il fallait que l'inspiration née sur le sol germanique visitât d'abord la Flandre, y acquît l'expérience et la vigueur qui lui manquaient, pour revenir en triomphe à son point de départ. Cette émigration eut lieu sous la tutelle des frères Van Eyck. Leurs tableaux, surtout dans la composition, offrent mainte analogie avec les peintures rhénanes.

L'opulence de Bruges les attira hors de leur pays, les beaux-arts ne pouvant prospérer sans la richesse. Aucune ville de l'Europe ne l'égalait sous ce rapport. En 1380, ses orfévres seuls étaient déjà si nombreux qu'ils marchaient en corps de bataille sous leurs propres drapeaux. On y voyait dix-sept comptoirs nationaux, entretenus par des peuples étrangers dans de somptueux édifices. Pendant une seule année, quarante mille muids de vin y furent expédiés de La Rochelle. Cent cinquante vaisseaux arrivaient parfois le même jour au port de l'Écluse. La ligue Hanséatique faisait avec Bruges un commerce si important que sa factorerie formait un quartier ceint de murailles, comme une citadelle. Aussi Eneas Sylvius rangeait-il cette métropole des Flandres parmi les trois plus belles villes du monde. Barlandus proclame ses avantages

sur les autres communes du pays dans les termes suivants : « *Pulchra sunt oppida Gandavum, Antwerpia, Lovanium, Mechlinia, sed nihil ad Brugas.* »

L'art de peindre cependant, cet art qui contribue d'une manière si brillante à la décoration des bâtiments publics et privés, n'y était pas sorti de l'enfance. On n'a retrouvé jusqu'ici le nom d'aucun artiste un peu célèbre. Un tableau à la gomme, que renferme l'église Saint-Sauveur, donne une très-mauvaise opinion des



ENSEVELISSEMENT DE JÉSUS (Musée de Vienne).

coloristes du temps. Il figure la mort du Christ. Avec beaucoup de bonne volonté, on y remarque çà et là quelques parties louables, mais nul rayon d'une aube prochaine n'éclaire cette œuvre insignifiante. Dès leurs débuts, en conséquence, les frères Van Eyck durent produire un grand effet, car il est vraisemblable que leur talent précéda la découverte de la peinture à l'huile. Selon Karel van Mander, ils s'étaient même déjà rendus célèbres avant de connaître cet important secret. Sous leurs yeux travaillait leur sœur Marguerite ; emblème charmant de cette école gracieuse, elle demeura vierge pour se livrer sans partage au culte du beau, à l'exaltation idéale qui l'entourait de songes poétiques.

Leurs parents avaient dû leur laisser quelque fortune. L'instruction donnée à leur petite famille met hors de doute qu'ils vivaient dans une certaine aisance. Jean van Eyck possédait une science très-rare de son

temps. Un auteur du quinzième siècle, Barthélemy Facius, nous apprend qu'il avait étudié la géométrie, les livres de Pline et les autres ouvrages des anciens. Il savait en outre le peu de chimie alors connue et l'art de distiller. La nature lui avait donné d'ailleurs un caractère doux, obligeant, affectueux, une élégance de maintien et de gestes qui lui servirent auprès de Philippe le Bon.

Karel van Mander, Vasari et Facius lui attribuent l'invention de la peinture à l'huile : aucun texte n'en fait honneur à Hubert. Mre Liévin de Bast et Cornelissen ont voulu néanmoins arracher de son front cette glorieuse couronne, pour la transporter sur la tête de son frère. Mais ils n'ont appuyé leur opinion d'aucune preuve. Hubert était l'aîné, disent-ils, et fut selon toute apparence le maître de Jean. Celui-ci nous a laissé un témoignage de la respectueuse admiration qu'il lui inspirait. Ce sont les vers latins écrits sous l'*Adoration de l'Agneau mystique*. Jean y déclare son frère le plus grand peintre que l'on ait jamais vu (*major quo nemo repertus*), et ne se place qu'en seconde ligne (*arte secundus*). Quand même on prendrait cet éloge au pied de la lettre et qu'on n'y verrait point un signe de modestie, une affectueuse hyperbole, quel rapport la phrase a-t-elle avec le procédé nouveau? Elle n'y fait aucune allusion. Hubert van Eyck, après tout, aurait pu éclipser le talent de son cadet, sans avoir rien inventé. Allons plus loin. S'il avait réellement découvert la peinture à l'huile, un frère tellement empressé à lui rendre justice, à l'élever au-dessus de lui, ne l'aurait-il pas proclamé bien haut? Son silence sur ce point capital est une preuve négative d'une force peu ordinaire. En attendant une argumentation plus solide, laissons donc Jean van Eyck sur le fauteuil d'honneur où il siége depuis quatre cent cinquante ans.

Sa méthode, au surplus, était moins un procédé nouveau que le perfectionnement d'un vieux moyen, négligé, délaissé parce qu'il offrait trop de désavantages. Les artistes de l'Orient et de l'Occident connaissaient la peinture à l'huile, comme le démontrent le livre de Theophilus Presbyter (*Diversarium artium schedula*, ch. 27) et le *Guide de la Peinture*, si heureusement découvert au mont Athos par M. Didron. Mais on employait l'huile de lin dans son état naturel, ce qui demandait une patience exemplaire, « car, chaque fois qu'on avait appliqué une couleur, on ne pouvait en superposer une autre si la première n'était pas séchée. » Encore fallait-il que l'on pût exposer l'ouvrage aux rayons du soleil (*in his tantùm rebus quæ sole siccari possunt*). Tant d'inconvénients avaient dégoûté de cette manière. On peignait donc à la gomme : trois couleurs seulement, qui ne se mêlaient pas avec cette substance, le vermillon, la céruse et le carmin, étaient broyées avec du blanc d'œuf. La colle de parchemin, malgré l'opinion contraire admise depuis longtemps, ne servait qu'à fixer les ors. On étendait sur les tableaux un vernis composé de gomme arabique et d'huile de lin bouillies ensemble. L'action du soleil était également indispensable pour le sécher. Mais ce genre de peinture donnait des tons pâles, qui ne flattaient point l'œil et ne pouvaient rendre les teintes des objets naturels. On cherchait donc dans toute l'Europe, avec une impatiente ardeur, quelque procédé moins vicieux, lorsque Jean van Eyck eut la gloire de le découvrir.

Ayant un jour terminé un tableau qui l'avait occupé longtemps et dont il était d'ailleurs très-satisfait, il le vernit et l'exposa au soleil. Mais on ne modère pas comme on veut les rayons de l'astre puissant. La chaleur travailla le panneau et y forma des crevasses. Représentez-vous le chagrin de l'artiste en voyant son œuvre ainsi détériorée ! Pendant qu'il l'examinait d'un œil triste et morne, il se demanda s'il ne pourrait composer un enduit qui sécherait à l'ombre. Sa connaissance de la chimie ne devait-elle pas lui venir en aide? L'ingénieux Flamand se promit de n'épargner aucun effort pour atteindre le but désiré : après quelques essais infructueux, il observa que l'huile de lin et l'huile de noix, les plus siccatives de toutes, perdaient bien plus promptement leur humidité quand on les avait fait bouillir, et que, si l'on y ajoutait des essences, on accélérait encore ce résultat. Dès lors, que le ciel fût nuageux ou splendide, que l'été embrasât l'air ou que la froide saison blanchît la campagne, l'artiste n'avait plus à s'en préoccuper : il pouvait, sans le concours du soleil, revêtir ses panneaux de leur dernier lustre.

Mais un bonheur n'arrive jamais seul. Le peintre studieux remarqua bientôt que les couleurs se délayaient à merveille dans son amalgame, y prenaient un éclat extraordinaire, se maniaient, s'étendaient ensuite plus facilement et bravaient le contact de l'eau : le vernis même cessait d'être indispensable. Quelle

joie ! Quelle ressource ! Il était enfin arrivé au terme de ses vœux ; ses images pourraient enfin rivaliser avec la nature !

Que cette découverte stimulât énergiquement les deux frères, cela devait être. Ils se gardèrent bien de divulguer tout d'abord leur secret : renfermés au contraire dans leur atelier, ils voulaient que personne ne fût témoin de leur travail. De cette mystérieuse retraite sortaient par intervalles des peintures qui émerveillaient les spectateurs. Jamais on n'avait rien vu de pareil, c'était le cas de le dire. On ne se lassait point de les regarder, on ne se lassait point d'en parler avec ses amis et connaissances. Tous les amateurs de l'Europe furent bientôt sur le qui-vive : on transporta les panneaux des Van Eyck en France, en Allemagne, en Italie ; on les flairait, on essayait de deviner comment les artistes les avaient exécutés. Les princes les recherchaient avidement : le duc d'Urbin, Frédéric II, acheta un morceau qui représentait une



TRIOMPHE DE L'AGNEAU, A GAND.

salle de bain ; Laurent de Médicis ne fut satisfait que quand il posséda un saint Jérôme et d'autres pièces ; des marchands florentins expédièrent de Bruges au roi de Sicile, Alphonse Ier, un grand tableau où paraissaient vivre de nombreux personnages. En les voyant, un peintre du lieu, Antonello de Messine, fut saisi d'une émotion extraordinaire ; voulant à toute force connaître le merveilleux secret, il s'embarqua immédiatement pour les Flandres. Là, il fit si bien qu'il gagna la confiance de Jean van Eyck et obtint la communication désirée.

Si la découverte du Limbourgeois excitait au loin un pareil enthousiasme, les princes qui gouvernaient la Belgique ne pouvaient y rester insensibles. Le premier dont il fixa l'attention et reçut des encouragements fut Jean de Bavière, élu dès l'âge de dix-sept ans évêque de Liége, en 1390. Malgré ce titre obtenu par lui grâce à la puissante influence de sa maison, il avait toujours refusé d'entrer dans les ordres et menait une vie mondaine, n'aimant que le plaisir, le luxe et les armes. Étant si voisin du lieu où les deux frères avaient vu le jour, il était naturel que leur talent vînt d'abord à sa connaissance. Il choisit donc Jean van

Eyck pour peintre officiel et le nomma son valet de chambre, emploi vulgaire dont le moyen âge avait fait une dignité, comme de la plupart des fonctions domestiques. Cet aventureux et cruel seigneur étant mort empoisonné, le 6 janvier 1425, Philippe le Bon, qui lui enviait sans doute son habile serviteur, eut hâte de l'attacher à sa cour. Il lui offrit les mêmes titres, avec 100 livres par an de gages, monnaie de Flandre : l'artiste devait en recevoir la première moitié le jour de Noël, la seconde à la saint Jean d'été. Le contrat passé entre eux porte la date du 19 mai 1425.

Des documents positifs prouvent qu'il ne fit pas seulement usage de son pinceau, mais le chargea d'expéditions mystérieuses, sur lesquelles il faudrait pouvoir répandre quelque jour. Ainsi, en 1426, on lui paya 91 livres 5 sous, à 40 gros la livre, « tant pour faire certain pèlerinage que Monseigneur, pour lui et en son nom, lui a ordonné faire, dont aultre déclaration il ne veult estre faicte, comme sur ce que par icelui seigneur lui pouvoit estre deu, à cause de certain loingtain voiaige secret, que semblablement il lui a ordonné faire en certains lieux que aussi ne veult aultrement déclarer. » Ce langage énigmatique ne compromettait pas Philippe le Bon; quelque texte heureusement découvert l'éclaircira peut-être un jour. Le 27 octobre de la même année, Jean van Eyck reçut encore 360 livres, pour solde de compte. Enfin, au mois de décembre, le duc ayant révoqué les pensions et gages que touchaient plusieurs de ses officiers, exempta spécialement l'artiste de cette mesure, par lettres patentes du 3 mars 1427.

Mais le procédé nouveau qu'employaient les deux frères ne recommandait pas seul leurs travaux. La découverte aurait certainement produit beaucoup moins d'effet, s'ils n'avaient pas montré dans des œuvres excellentes les résultats qu'elle permettait d'obtenir. Ces investigateurs profonds étaient aussi de grands peintres. L'art subit entre leurs mains une complète métamorphose. Au monotone éclat des fonds d'or, puérile magnificence qui charme les esprits grossiers, les nations barbares, ils substituèrent des perspectives pleines d'illusion. Tantôt c'était une campagne, avec ses bois, ses eaux, ses frais herbages, ses gracieuses collines et les toits aigus, les tourelles des demeures féodales : la délicatesse du pinceau, la fidélité de l'imitation y étaient poussées jusqu'aux dernières limites; pas une fleur ne manquait dans le gazon. Tantôt c'était l'intérieur d'une église, que la vue parcourait comme un monument réel; on apercevait les nefs, le chœur, les galeries, les autels décorés, les moindres moulures, et les tons de la lumière éloignaient ou rapprochaient les diverses parties du pieux édifice. Les deux magiciens ouvraient même aux curieux les salles tranquilles des habitations, leur permettaient d'y plonger le regard. Nul n'avait encore fait un aussi habile usage de la perspective. Pietro della Francesca, Paolo Uccello, Léon-Baptiste Alberti, contemporains des Van Eyck, sentaient la nécessité de reproduire l'espace, cherchaient les moyens d'y parvenir, étaient plus savants peut-être, mais ne possédaient pas comme eux toutes les ressources de la couleur. C'était donc une véritable conquête, d'autant plus précieuse qu'elle assurait aux artistes deux nouveaux domaines, leur fournissaient les moyens de rendre le paysage et de retracer l'intérieur des maisons comme des monuments publics.

Les Van Eyck dès lors joignirent à l'intérêt des scènes pieuses la poésie de la nature et celle de l'architecture, et exécutèrent sans crainte des tableaux de genre. Ils montrèrent le Christ, la Vierge et les saints dans de magnifiques bâtiments, qui charmaient les yeux, imprimaient au motif un plus noble caractère; ou bien ils empruntèrent des données réelles à la vie de chaque jour. Ainsi on voyait de leur temps, chez un cardinal Octavien, une image assez leste, qui représentait de très-belles femmes sortant du bain ; un léger voile cachait à peine leur sexe, et l'une d'elles était placée de manière que son dos se réfléchissait dans un miroir. Ils purent en outre figurer des actions où le paysage est indispensable, comme le baptême du Christ, la Prédication sur la montagne, et, pour descendre à de moindres sujets, les danses, les noces rustiques, les fêtes de village, les travaux champêtres.

Avec ces nouvelles ressources, avec leur esprit d'observation, les Van Eyck eurent encore la gloire d'accomplir une œuvre inexécutable avant eux : le portrait. Les prétendues effigies qu'on traçait jusqu'alors étaient des images de convention, qui rappelaient fort peu le modèle. On y voyait les lignes, les formes générales de l'espèce, nullement les caractères particuliers, les traits individuels. En appliquant à la face humaine les principes de la perspective, en dégradant, en combinant à l'infini les couleurs pour reproduire

les tons de la chair, les Van Eyck firent dédaigner ces vaines ébauches : on retrouva sur leurs panneaux tous les signes distinctifs des personnages copiés par eux.

Ils peignirent si élégamment les fleurs, si habilement les animaux, non point séparés de la nature, mais associés au luxe des champs et des jardins, les premières même au luxe des appartements, où leurs fraîches corolles s'étalent dans les plus beaux vases, qu'on peut leur attribuer l'honneur d'avoir fondé ces deux genres, montré la voie aux artistes hollandais.



DIEU LE PÈRE, LA VIERGE ET SAINT JOSEPH

Pendant qu'ils étudiaient si patiemment les objets réels, l'influence du christianisme les entraînait vers l'allégorie. Leur principal ouvrage, l'*Adoration de l'Agneau mystique*, n'est même qu'un vaste symbole. Le *Triomphe de l'Église*, le travail le plus étendu que Jean van Eyck ait exécuté sans collaboration, appartient également à la classe des emblèmes. Comme les divins messagers de la Bible, après avoir cheminé quelque temps sur la terre, ouvraient soudain leurs ailes, les deux frères, si positifs d'habitude, prenaient tout à coup leur vol et planaient sans efforts dans les espaces illimités du monde abstrait.

Enfin, on les regarde comme ayant modifié l'art de peindre sur verre. Pendant tout le moyen âge, on coloriait celui-ci dans la masse, et il fallait en conséquence un morceau différent pour chaque teinte du vitrail. Appliquant la matière colorante à la surface, nos artistes trouvèrent le moyen de juxta-poser plusieurs

nuances ou couleurs, sans l'intervention du cadre métallique. Les vitraux cessèrent depuis lors d'être une laborieuse marqueterie, pour se changer en tableaux diaphanes, comme ceux de Cologne et de Sainte-Gudule.

Tant de mérite, tant d'innovations, une gloire si étendue et si bien acquise n'inspirèrent pas à Jean van Eyck le moindre orgueil. Entraîné par l'aspiration sincère du génie vers le beau, le bien ou le vrai, espérant toujours mieux faire, il dominait ses propres ouvrages. Il inscrivait donc au bas de ses peintures cette devise touchante et modeste, où l'on pourrait trouver même une certaine nuance de découragement : « *Als ikh kan*, Comme je puis. » L'homme supérieur avouait de la sorte n'avoir pas atteint son idéal et semblait désespérer de l'atteindre. C'est qu'il l'avait placé très-haut, et, comme les artistes nuls ou médiocres, ne tombait pas en adoration devant lui-même, dès qu'il obtenait quelque résultat.

On ne possède aucun morceau isolé qui soit l'œuvre authentique d'Hubert van Eyck et porte sa signature. Le haut du retable de Gand, l'*Adoration de l'Agneau*, est l'unique travail qui permette de juger son talent et sa manière. L'inscription placée au bas nous apprend qu'il l'avait commencé tout seul, et que la mort l'ayant empêché de le finir, Jean le termina. On pense avec raison que la partie la plus archaïque doit être mise sur le compte du frère aîné, partie qui occupe évidemment le haut de la composition. Dieu le père, Marie et saint Jean-Baptiste, par exemple, sont environnés d'un fond d'or, suivant la coutume des peintres primitifs. Les inscriptions étendues qu'on y observe, la pompe outrée des costumes reportent aussi la pensée vers un temps lointain. Les trois personnages, d'ailleurs, mais surtout Jéhova, ont un caractère manifeste de grandeur byzantine. La symétrie de leurs vêtements, le calme de leur attitude, leur grave expression accusent une influence sacerdotale, leur donnent un aspect hiératique. La prodigieuse finesse du travail ne saurait être surpassée : les couleurs sont fondues avec un soin extrême. Le visage de Dieu le père et la tête de saint Jean offrent certaines nuances rouges, qui semblent distinguer particulièrement les Van Eyck : on les retrouve dans le panneau central, sur la figure des poëtes, des artistes sacrés, aussi bien que dans plusieurs morceaux du frère cadet. A mesure qu'on descend vers le bas de l'image, le naturalisme de celui-ci se développe et se manifeste.

Un panneau du musée de Naples, longtemps attribué, sans preuves et sans vraisemblance, au peintre italien Colantonio del Fiore, a dans le travail, la couleur et le style une si frappante analogie avec le haut du retable de Gand, que M. Waagen n'hésite point à le déclarer son ouvrage. Il appuie son opinion de détails concluants, et son goût, son savoir, sa perspicacité habituelle en garantissent d'ailleurs la justesse.

Une constante imitation de la nature, la recherche absolue de la vérité distinguent la manière de Jean van Eyck. La tradition, les souvenirs des époques antérieures n'avaient pour lui aucun prestige : il fuyait le sanctuaire où étaient appendues les madones byzantines. Sous ce rapport, comme sous beaucoup d'autres, il fut le vrai fondateur de l'école néerlandaise. Et pourtant l'art de peindre conserva entre ses mains un caractère sérieux, que ses élèves adoucirent. Les monuments dessinés dans ses tableaux en offrent une preuve singulière : il y sacrifie l'élégante et opulente architecture gothique à l'austère et sombre architecture romane, qui, sous ses lourdes voûtes, rappelle les douleurs du Bas-Empire, l'invasion des barbares et la tristesse des catacombes.

Le seul tableau connu qui permette de juger la première manière de Jean van Eyck, se trouve à l'Académie de Bruges ; c'est une tête du Sauveur, entourée d'un cadre fictif, où on lit :

ALS IKH KAN. *Johannes de Eyck, inventor, anno* 1420, 30 *januarii*.

Une autre inscription placée dans le champ de la peinture : JESUS VIA, JESUS VERITAS, JESUS VITA, trois bouquets d'ornements substitués au nimbe, un alpha et un oméga dessinés à droite et à gauche, la roideur, l'immobilité sculpturale des traits lui impriment un caractère prononcé d'archaïsme. On y observe les tons rouges dont nous parlions tout à l'heure. Mais la majesté byzantine a complétement disparu : le Christ s'offre à nos yeux sous le vulgaire aspect d'un campagnard. Cette première œuvre de Jean van Eyck trahit donc de la manière la plus évidente son naturalisme. Les accessoires prouvent néanmoins qu'à l'âge de



SAINTE BARBE (Musée d'Anvers)

trente-quatre ans l'auteur n'avait pas encore tout à fait rompu avec l'ancien goût. Deux critiques anglais regardent ce tableau comme une copie de la tête présentée par Jean van Eyck à la corporation des peintres d'Anvers, et appuient leur opinion d'arguments assez vraisemblables. Elle ne diminue pas l'intérêt de nos observations sur les caractères et le style du travail.

Le morceau qui, par sa date, vient en seconde ligne, est l'œuvre capitale des deux frères. Dans la même année où le plus jeune avait exécuté le christ de Bruges, un noble Gantois, Josse Vydt, seigneur de Pamele, acheta, pour y établir la sépulture de sa famille, une chapelle de l'église Saint-Bavon. Il y fit ouvrir un caveau et s'occupa immédiatement de décorer le petit édifice lui-même. Sur l'autel, il voulut déployer un travail important d'Hubert van Eyck. A sa prière, celui-ci commença donc un vaste retable, où il se proposait de figurer, d'après l'Apocalypse, le Sauveur adoré sous la forme d'un agneau. Toutes les idées chrétiennes devaient se grouper alentour, au moyen de personnages symboliques. Douze panneaux, quatre immobiles et peints d'un seul côté, huit mobiles et peints sur les deux faces, lui parurent nécessaires pour contenir cette pieuse multitude : on y compte en effet trois cent trente acteurs. La simple description d'une pareille œuvre occuperait à elle seule plus d'une livraison; je ne puis donc l'entreprendre[1]. C'est tout un poëme emblématique, dans le genre de ceux qu'affectionnait le moyen âge. L'histoire, l'allégorie s'y mêlent, s'y entrelacent, comme dans les visions lugubres ou radieuses du chantre florentin.

Pour exécuter ce grand ouvrage, Hubert alla s'établir à Gand; à la Saint-Bavon de l'année 1422, il fut reçu membre de la confrérie de Notre-Dame, sur l'avis du chapitre de la cathédrale. Mais le sort ne lui permit point d'achever sa peinture épique : il y travaillait depuis six ans et l'avait sans doute fort avancée, lorsque la mort, survenant d'un pas furtif, l'arracha de son atelier, le 18 septembre 1426. Ce fut pour lui un amer chagrin de laisser son œuvre interrompue; son épitaphe nous annonce qu'il *rendit avec peine son âme à Dieu*. On l'enterra dans le caveau sépulcral de la famille Vydt, sous la chapelle dont son immense polyptique devait former le principal ornement. Un riche tombeau y couvrit sa dépouille, et l'enthousiasme excité par ses travaux inspira l'idée singulière de détacher son bras droit pour l'exposer, comme un objet de vénération, dans une armoire de fer, à la porte de l'église. On l'y voyait encore pendant le seizième siècle.

Marguerite, qui était, selon toute vraisemblance, la cadette de Hubert et l'aînée de Jean, mourut bientôt après le plus âgé des deux frères. Josse Vydt lui donna aussi l'hospitalité dans sa crypte funèbre. Aucune œuvre authentique de sa main ne nous est parvenue. Tout récemment, M[rs] Crowe et Cavalcaselle lui ont attribué les miniatures d'un manuscrit possédé par notre bibliothèque nationale, le missel du duc de Bedford (*Breviarium sarisberiense*, n° 273). Mais je soupçonne qu'ils ne les ont point vues. Dans tous les cas, ils seraient bien embarrassés pour dire en quoi elles offrent les caractères du style des Van Eyck. Les types, les airs de tête, les expressions et la couleur dénotent évidemment une origine française.

Que pouvait faire le seigneur gantois, sinon transmettre à Jean van Eyck la tâche commencée par Hubert? L'artiste merveilleux accepta ce legs avec empressement et continua l'œuvre suspendue. Mais il quitta la ville de Gand l'année même où il avait perdu son frère et sa sœur, le duc ayant loué pour lui, à Bruges, la maison de Jacques Ranary, et payé par anticipation deux années de loyer. Bientôt cependant le prince le força de quitter le pinceau, car il l'envoya en Portugal copier les traits de la princesse Élisabeth : comme il avait demandé sa main, il voulait se faire une idée de sa personne. Le 19 octobre 1428, le peintre s'embarqua au port de l'Écluse avec l'ambassade et ne revint que le jour de Noël 1429. Il avait dans l'intervalle parcouru presque toute la péninsule ibérique, visité les rois mahométans, et rapportait de précieux souvenirs. L'influence de ce voyage est manifeste sur les volets de *l'Agneau mystique*, où figurent certains personnages de l'Orient, exécutés depuis son retour. Trois ans lui furent encore nécessaires pour achever cette énorme entreprise. Le 6 mai 1432 seulement, on put mettre en place le retable. Le duc de

1 Voyez l'explication des sujets dans les Recherches et Indications. Voyez aussi le deuxième volume de mon *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise* et mes *Peintres brugeois*.

Bourgogne était allé le voir chez le peintre, avant qu'on le fît partir pour Gand[1], et avait donné aux valets du fameux coloriste une gratification de 25 sols.

L'étendue de l'œuvre, l'excellence du travail, les qualités diverses que l'on y admire et leur précoce apparition lui donnaient une importance extraordinaire : elle causa dans le nord de l'Europe l'émotion la plus vive et la plus durable. Tous les peintres l'étudièrent avec une sorte de vénération pendant deux siècles. Elle fut pour l'art septentrional ce que les poëmes d'Homère avaient été pour la littérature grecque.

Le travail le plus important que Jean van Eyck ait exécuté tout seul orne le musée de la *Santa-Trinidad*,



LA VIERGE (Musée du Louvre).

à Madrid. Antonio Ponz l'avait vu en 1786 dans une chapelle de l'église de Palencia, et le décrit avec admiration dans son *Voyage d'Espagne*. Il représente le *Triomphe de la loi nouvelle* sur la loi de Moïse, sujet souvent figuré par les statuaires gothiques, sculpté notamment par Sabine de Steinbach, fille d'Erwin, au portail méridional de Strasbourg. La composition flamande occupe le parvis et les deux étages d'un monument imaginaire, moitié byzantin, moitié ogival. En haut, le Rédempteur, auquel un énorme clocher

[1] Jean n'habitait plus alors la maison de Jacques Ranary. En 1430, il en avait acheté une autre située au *Torre Brugsken*, qui appartenait à Jean van Milanen ou Milauen : il paya pendant dix ans à la cathédrale une rente de 30 schelen, que devait son prédécesseur et qui était hypothéquée sur l'immeuble.

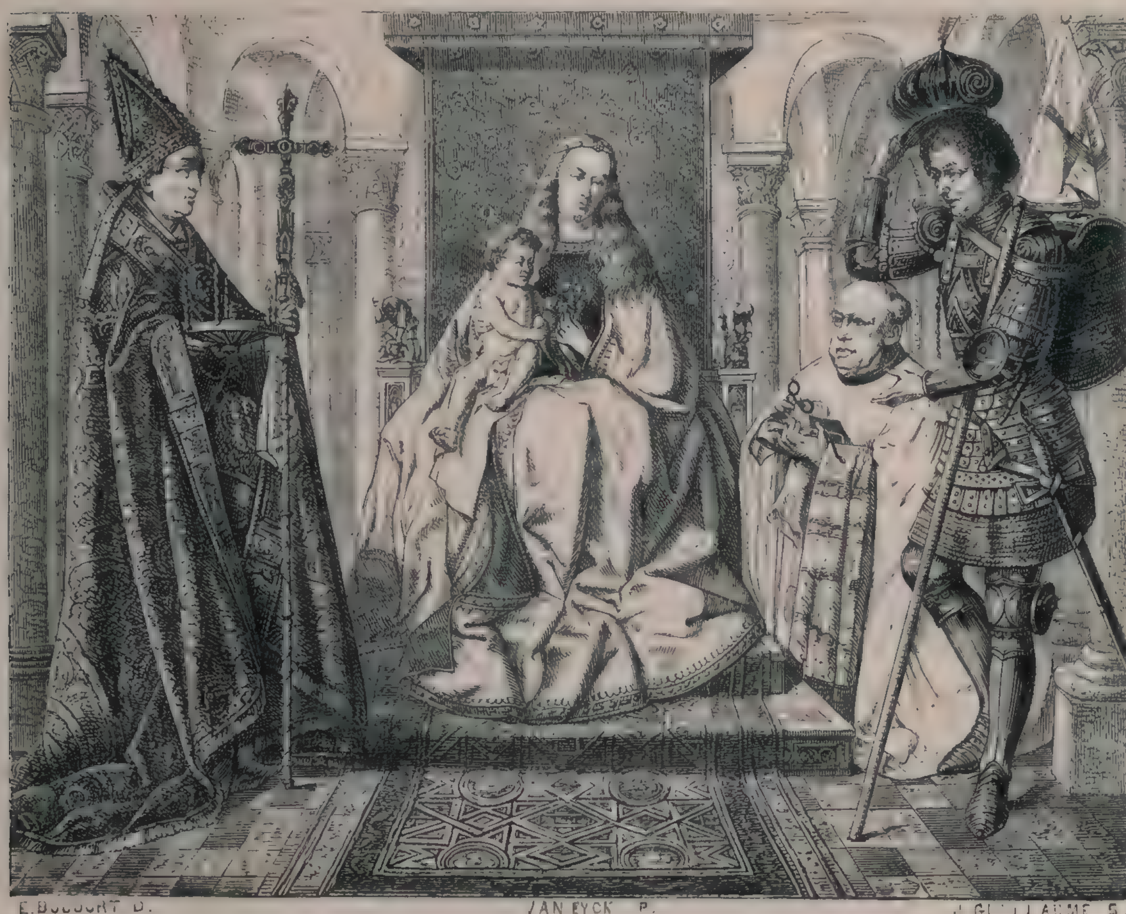
sert de dais, repose sur un trône que décorent les emblèmes des quatre évangélistes, et lève la main pour bénir les fidèles. A sa droite et à sa gauche, la Vierge et saint Jean, assis sur des bancs tapissés, lisent avec componction de pieux volumes. Aux pieds du Nazaréen, on voit couché l'agneau qui lui sert de symbole. Par une petite arcade, la base du trône laisse échapper un courant d'eau limpide, à la surface duquel flottent une multitude d'hosties; ce courant traverse le premier étage, où quatre groupes d'anges, aux longues chevelures, chantent et jouent de divers instruments pour célébrer la victoire de l'Église, et va plus bas alimenter une fontaine. Celle-ci, charmante construction comme savait les faire le moyen âge, divise en deux la scène principale. A gauche, s'avancent les représentants de la foi nouvelle, un pape, la tiare au front et tenant à la main une bannière victorieuse, un cardinal, un empereur, un roi, d'autres grands personnages; derrière eux, on aperçoit les fondateurs de l'école flamande, Hubert et Jean van Eyck, Hubert agenouillé, levant les mains en signe d'adoration, portant le collier d'un ordre autour du cou et un somptueux costume; Jean, debout, modestement habillé d'une robe noire. Ils sont coiffés, l'un et l'autre, comme sur le volet de l'*Agneau mystique*. A droite de la fontaine s'éloignent, en pleine déroute, les chefs de la synagogue. L'étendard du grand prêtre est brisé; lui-même, les yeux couverts d'un bandeau, a perdu ses forces, car il chancelle et appuie une de ses mains sur un israélite agenouillé. Un second juif tombe à la renverse, les jambes d'un troisième fléchissent sous lui, un autre se bouche les oreilles pour ne pas entendre les paroles salutaires, un autre encore se déchire la poitrine, et plusieurs prennent ouvertement la fuite.

La terreur et le désespoir de ce groupe forment un contraste saisissant avec la joie calme, l'austère grandeur et la triomphante majesté des apôtres du christianisme. C'en est fait, l'ancienne doctrine ne peut se maintenir devant la loi de grâce. L'habileté de la composition, au point de vue pittoresque et au point de vue moral, l'énergie des expressions, la vigueur du coloris, la fermeté du dessin, concourent avec l'étendue de l'œuvre à lui donner une importance capitale. Il est fâcheux que ce morceau n'ait pas encore été gravé par un homme de mérite.

Après ces deux grandes œuvres, qui dominent toutes les autres par leur importance, une quinzaine de tableaux signés et datés, ou d'une origine indubitable, permettent encore d'étudier et de caractériser la manière du jeune Van Eyck. Le plus ancien, qui passe pour représenter la *Consécration de Thomas Becket*, et que possède, à Chatsworth, le duc de Devonshire, a malheureusement subi tant de retouches et de dégradations qu'il flatte peu la vue. Il porte la date de 1421, et aurait été, en conséquence, exécuté par Jean, lorsque son frère commençait le fameux retable de Saint-Bavon. Il offre des signes frappants d'archaïsme, comme la tête du Sauveur que renferme le musée de Bruges. Ainsi les figures sont étagées l'une au-dessus de l'autre, à la façon des miniaturistes et de toutes les époques primitives, où l'on ne sait point échelonner les objets dans l'espace. Le dais et le fond du tableau accusent la même ignorance de la perspective aérienne et de la perspective linéaire. Le gauche arrangement de la colombe et des rayons lumineux, la maigreur, les formes allongées des personnages, leurs attitudes raides, communes, trahissent une égale inexpérience. Les draperies ont la lourdeur, les plis anguleux et surabondants de la statuaire gothique en décadence, laquelle fut d'abord imitée par la peinture moderne. Quelques parties, notamment le dais, ont gardé une belle couleur; mais les visages ayant été presque entièrement repeints, sans nul doute, avant la seconde moitié du seizième siècle, l'œuvre a perdu les trois quarts de son mérite. Elle est importante et curieuse néanmoins, parce qu'elle nous montre Jean van Eyck aux prises avec les difficultés originelles de son art, difficultés que l'intelligence et l'adresse humaines rencontrent sur leurs pas dans un ordre invariable, que le génie même le plus extraordinaire ne peut vaincre sans beaucoup de tâtonnements et d'efforts.

Quelques années après, l'inventeur de la peinture à l'huile en avait triomphé, comme le prouve l'*Adoration de l'Agneau mystique*. Ses progrès immenses sont aussi manifestes sur deux ouvrages qui ornent, à Londres, la Galerie nationale et suivent immédiatement, dans l'ordre chronologique, le tableau de Saint-Bavon. L'un représente un homme coiffé d'un turban, peint en 1433; c'est une œuvre extrêmement remarquable par la vigueur de la touche, par sa couleur brillante et profonde, par son harmonieux effet.

L'autre, qui figure un *Couple de nouveaux mariés,* porte le millésime de 1434. Un homme et une femme debout, sur le devant du tableau, se tiennent par la main; à leurs pieds on voit un chien terrier d'une exécution admirable. La porte du fond laisse apercevoir une société nombreuse, qui vient sans doute pour célébrer la noce. Certains documents trouvés par M. Weale nous font savoir que l'épouseur est Jean Arnolphini ou Arnoulphin, compagnon et facteur de Marc Guidecon, marchand drapier de Lucques, domicilié à Bruges. L'épousée a une telle similitude avec la femme de Jean van Eyck, que certains critiques l'ont prise pour elle. C'était apparemment sa sœur, circonstance qui expliquerait pourquoi



LE CHANOINE PALA (Musée d'Anvers).

l'artiste entreprit le tableau, pourquoi même il le peignit avec un soin extraordinaire. Cette hypothèse, d'ailleurs très-vraisemblable, donnerait en outre le sens de l'inscription, qui déroute les commentateurs. On lit au bas du panneau : Johannes de Eyck fuit hic, 1434 (*Jean van Eyck a été ici*, 1434). Ce *fuit hic* a déconcerté les plus habiles interprètes. Mais en supposant que le mariage auquel la peinture fait allusion établissait des liens de parenté entre Jean van Eyck et Arnoulphin, l'auteur ne semblerait-il pas avoir voulu constater qu'il assistait à la cérémonie? Le tableau serait alors une page commémorative, un monument de famille. Jamais le glorieux inventeur n'a mieux rendu l'espace et les effets de l'air, jamais il n'a mieux fondu les couleurs, mieux reproduit les nuances de la carnation. L'ameublement est peint avec une perfection d'ensemble et de détails, qui émerveille les spectateurs : on admire malgré soi le lit, les fauteuils, le lustre en cuivre, le parquet, le miroir concave où se reflètent les personnages et dont le cadre offre à la vue dix

scènes de la Passion, véritables miniatures. Après la bataille de Waterloo, le major Hay trouva dans son logement cette œuvre supérieure et très-bien conservée.

De l'année 1436 datent la *Vierge sur un trône, adorée par saint Georges et saint Donat*, qui orne le musée de Bruges, et le portrait du sire de Leeuw, qui appartient à la galerie de Vienne. Le premier travail a une grande importance. Le chanoine George van der Paele, nous apprend l'inscription latine, le fit faire par Jean van Eyck pour l'église Saint-Donat. Au milieu du panneau, la Vierge, tenant le Christ enfant, est assise sous un dais de tapisserie verte; à droite, on aperçoit le donateur agenouillé, derrière lequel saint Georges debout salue la fille de David; à gauche, saint Donat, pompeusement vêtu, porte dans la main une petite roue chargée de cierges allumés. Une église romane abrite ces personnages sous ses voûtes austères. On ne peut rien voir de mieux rendu que le pourtour du chœur, avec ses arcades pleines d'ombre et ses lourds vitraux. Cette page ne devrait renfermer qu'un portrait, celui du chanoine qui l'a commandé; mais toutes les têtes sont évidemment peintes d'après nature, même celle de l'enfant Jésus. Elles manquent en conséquence d'idéal, et surprennent par leur étonnante vérité. L'artiste a soigneusement copié ses modèles, sans leur faire subir la moindre altération, sans leur enlever aucun de leurs défauts.

Le même caractère de réalité absolue distingue la Vierge du musée d'Anvers, qui était restée jusqu'à notre époque dans l'église du village de Dikkelvenne, situé à trois lieues de Gand, sur l'Escaut. La Mère du Sauveur s'y montre à nous comme une épaisse femme du Nord, avec une tournure et une physionomie tant soit peu triviales : son jeune enfant, non plus, n'a rien de beau ni de gracieux. Mais l'exécution révèle un talent supérieur. Le morceau porte la date de 1439.

C'est encore la fidélité excessive de l'imitation qui frappe dans le portrait du musée de Bruges représentant la femme même de Jean van Eyck, peinte en 1439. Assurément il n'a pas voulu la flatter, car on trouverait avec peine une aussi laide créature. Son grand front dépourvu de sourcils, ses petits yeux bordés de rouge, son nez mince par le haut et large par le bas, sa bouche pincée, où la lèvre inférieure dépasse la lèvre supérieure, son expression froide, sèche, désagréable, semblent faits pour inspirer toute autre chose que l'amour. Un artiste épris de l'idéal n'aurait pu retracer avec une aussi accablante exactitude cette disgracieuse ménagère. Il lui aurait prêté quelque charme fictif, il aurait, sans le vouloir, par une tendance naturelle de son imagination, adouci les traits les plus rebutants. Mais le fondateur de l'école néerlandaise n'y mettait pas tant de façons : il allait droit au vrai dans sa pesanteur et son ingénuité flamandes. Pour avoir pu choisir une telle compagne, il fallait d'ailleurs qu'il n'eût pas un sentiment très-énergique de la beauté des formes et des lignes, ni même de l'expression morale.

Mais, comme tous les hommes de génie, quelle que soit leur nature, il avait des retours, des élans vers la beauté suprême, dont le monde réel offre çà et là quelque charmant exemplaire. Les panneaux inférieurs de l'*Agneau mystique* renferment des têtes délicates ou majestueuses, qui prouvent que Jean van Eyck cessait parfois de raser la terre, pour s'élever dans les régions poétiques. Les deux images de sainte Barbe, conservées à Bruges et à Gand, peintes l'une et l'autre en grisaille pendant l'année 1437, le démontrent aussi, quoique d'une manière moins péremptoire. Les traits sont réguliers, mais flattent peu l'imagination, parce qu'ils manquent de finesse : l'expression, au contraire, a tout le charme, toute la grâce morale que la peinture peut lui donner. Pendant que la sainte feuillète un livre ouvert sur ses genoux, elle s'abandonne à une méditation profonde, à une pieuse et douce rêverie : c'est comme une lumière céleste qui tombe sur son visage et la transfigure de ses rayons.

Le Louvre possède un magnifique tableau de Jean van Eyck. On y voit le chancelier Rolin à genoux sur un prie-Dieu, devant la Vierge et l'enfant Jésus. Cette œuvre d'élite orna longtemps la sacristie de la cathédrale d'Autun, comme nous l'apprennent Filhol et Courtépée. Les trois personnages se tiennent dans une galerie byzantine, qui, par ses arcades, laisse apercevoir un immense paysage. Marie est, en quelque sorte, noyée dans un vaste manteau d'un rouge sombre et d'une étoffe très-épaisse; son abondante chevelure glisse derrière ses oreilles et couvre ses épaules. Au-dessus d'elle plane un ange vêtu d'une robe spacieuse, qui porte une ample couronne à jour, très-fouillée, très-compliquée, sans aucune

proportion avec les deux personnages. Le Sauveur, tout nu et bien dessiné, nous apparait comme un gros enfant aux cheveux d'un blond pâle. La tête de Rolin fait honneur à la patience flamande : la barbe rase, les plis, les détails de la peau sont rendus avec un soin extrême. C'est un groupe tranquille, mais austère et peu avenant. Par delà les colonnes, un petit jardin où se promènent des paons et des pies, brode le sol de ses arabesques. Pour le paysage, comment décrire ce merveilleux panorama, qui a dû occuper longtemps le pinceau de l'artiste? On y découvre un fleuve encaissé entre de plantureuses collines, divisé par une île sur laquelle s'élève un château féodal, avec ses tourelles élégantes et ses toits coniques. Plus près du spectateur, une ville entière, dans laquelle on distingue non-seulement les maisons, les quais, les rues, la cathédrale et diverses églises, un pont chargé de monde que protége un grand châtelet bâti dans l'eau, mais les toits, les cheminées, les fenêtres, les portes des logis et quelques centaines de bourgeois peints en détail, sans que l'artiste ait négligé une pièce de leur costume, frappe d'étonnement par son exécution minutieuse. Au loin, verdoie une fraîche campagne, et des monts bleuâtres festonnent l'horizon. Les teintes un peu sombres du premier plan font ressortir l'abondante lumière qui baigne la perspective, en augmentent la magie et la profondeur.

Parmi les œuvres signées de Jean van Eyck, il faut mentionner encore la *Vierge entre saint Michel et sainte Catherine*, que possède le musée de Dresde, production charmante dont le revers offre aux curieux une *Annonciation;* une tête du Sauveur, exécutée en 1438 et conservée à Berlin, remarquable par son air solennel, par son regard fixe et l'immobilité de son attitude.

Les productions authentiques de Jean van Eyck donnent une idée générale de son style, d'après laquelle on lui attribue certains ouvrages qui en offrent les principaux caractères. On peut citer comme dignes de l'illustre inventeur et comme tout à fait analogues à sa manière : le *Saint Christophe* d'Anvers, l'*Annonciation*, qui appartient à l'empereur de Russie, l'*Adoration des Mages*, suspendue derrière l'autel, dans l'église Sainte-Barbe de Castel-Nuovo, à Naples; une *Vierge*, que possède la maison Rothschild, à Paris; une autre *Vierge*, de la galerie Doria; *Saint Luc peignant Marie*, belle page exposée à Munich, dont nous donnons une gravure. On remarquera l'extrême similitude de ce panneau et de celui que renferme notre musée national. Pour ne pas allonger une nomenclature peu séduisante, nous renvoyons le lecteur aux notes finales.

Un tableau que possède le musée de Vienne et qui a longtemps passé pour une production de Jean van Eyck, inspire des doutes sérieux depuis que l'on a mieux étudié sa manière et toute l'école de Bruges. Il représente le Sauveur descendu de croix, entouré par les saintes femmes et par quelques disciples. Le travail en est excellent, mais offre les caractères d'une époque moins éloignée. La gravure jointe à notre texte permettra au lecteur de se former une opinion. Si elle ne peut donner une idée de l'exécution technique, elle montre la composition, l'agencement des personnages, leurs attitudes et leurs divers sentiments. On n'y retrouve pas le goût, les habitudes pittoresques, les tendances morales de Jean van Eyck. Ni lui ni ses élèves ne groupent leurs acteurs d'une manière si savante, si moderne, ne communiquent à leurs poses, à leurs gestes, cette désinvolture, cette dramatique énergie. Loin de chercher le mouvement, ils paraissaient le fuir; l'idéal de l'école, ce qu'elle tâchait de rendre et ce qui fait un de ses mérites, c'est la vie dans le calme. La plupart de ses personnages sont immobiles; mais sous cette tranquillité extérieure on aperçoit une piété sincère, d'affectueux sentiments, une poétique rêverie, l'amour du travail, la confiance en Dieu et les douces émotions de la famille.

Jean van Eyck resta en faveur auprès de Philippe le Bon pendant toute sa carrière. Des textes officiels nous donnent à cet égard une complète certitude. Dans l'année 1434, le peintre reçut 86 livres, au nom du duc de Bourgogne, *pour composicion à lui faicte* et pour plusieurs journées *vacquées à besongnes et affaires*. Le 30 juin de la même année, le puissant et habile seigneur tint sur les fonts baptismaux, non pas en personne, mais par l'entremise du sieur de Chagny, l'enfant de l'ingénieux dessinateur. A cette occasion, il lui donna six tasses d'argent, qui pesaient ensemble douze marcs, à huit livres un sou le marc, et avaient par suite coûté 96 livres 12 sous. Cette même année encore, les trésoriers du prince hésitant à payer la rente de l'artiste, le duc leur écrivit une lettre sévère, où il leur reproche de mécontenter un si habile homme :

« Lui conviendra à ceste cause laissier notre service, en quoy prendrions très-grant déplaisir, car nous le voulons entretenir pour certains grants ouvrages, en quoy l'entendons occuper cy-après et ne trouverons pas de pareil à notre gré, ni si excellent en son art et science. » Il ordonne qu'on le paye sans délai et sans lui faire la moindre objection; il le leur dit une fois pour toutes et leur recommande de ne point l'oublier, s'ils ne veulent le mettre en colère, attendu qu'il leur saurait fort mauvais gré de le contraindre à leur adresser une seconde lettre. Cette mauvaise humeur et les termes qui l'expriment honorent le duc de Bourgogne; ils montrent qu'il appréciait parfaitement le génie du peintre et que la sottise d'un administrateur ne l'emportait point alors, comme dans la moderne Belgique, sur le talent le plus manifeste et les services les plus honorables. En 1436, Jean van Eyck exécuta pour le duc un voyage secret hors de Flandre : sa mission devait être d'une grande importance et d'un caractère diplomatique, attendu qu'elle coûta 720 livres. En 1439, son protecteur le chargea de faire enluminer un volume : on y coloria deux cent soixante-douze grosses lettres, douze petites, et la dépense fut de 6 livres 6 sous 6 deniers. On voit combien les artistes étaient peu rétribués à cette époque. Au mois de juillet 1440, le peintre célèbre, âgé d'environ cinquante-quatre ans, fut surpris par la mort, tandis qu'il peignait un retable que l'abbé Nicolas de Maelbeke lui avait demandé pour l'église Saint-Martin-d'Ypres. Ayant rendu à Bruges le dernier soupir, on l'enterra pompeusement sous les voûtes de Saint-Donat. Ses obsèques coûtèrent 12 livres parisis, plus 24 sous payés aux sonneurs. Sa femme lui survécut un certain nombre d'années : on ignore combien de temps dura son veuvage, mais elle avait cessé de vivre en 1449. Sa fille Hennie ou Lyennie entra, la même année, dans un couvent de Maas-Eyck, et le duc de Bourgogne lui fit à ce propos un don de 24 livres.

Un troisième Van Eyck, nommé Lambert, servait Philippe le Bon. Il ne paraît point avoir tenu le pinceau. Telles furent les destinées de cette mémorable famille.

Les amateurs, les critiques même, qui ne sont pas habitués aux tableaux de l'école fondée par les deux frères, les regardent avec plus d'étonnement que de plaisir. Leur aspect diffère trop de celui qu'offrent les toiles modernes. A ces juges prévenus, les contours semblent durs, les mouvements raides, le travail minutieux; dans la naïveté de l'expression, dans le calme des têtes, dans la surface luisante, émaillée de la couleur, ils voient autant de défauts. Ceux qui ont beaucoup étudié les peintres flamands du quinzième siècle sont tentés, au contraire, de préférer leur méthode. Si, par inexpérience, elle demeure, à certains égards, au-dessous de la nature, elle en trace sous d'autres rapports une image plus fidèle. Sur les panneaux de Bruges, on n'admire point sans doute ces grands airs de tête, ces poses hardies, ces gestes libres et vivants qui font honneur aux écoles modernes. On y regrette sans doute la souplesse des lignes, la largeur de la touche, la délicatesse des transitions, la moelleuse harmonie de l'ensemble. Mais combien d'avantages précieux rachètent ces juvéniles imperfections! La manière, moins savante, est plus dépouillée d'artifices. Le talent de l'observation, la justesse de l'exécution y dominent. Les portraits, par exemple, n'ont pas ces attitudes fières ou gracieuses que Van Dyck, Lely, Vélasquez et Titien donnaient à leurs modèles en les copiant : l'invention de l'homme s'y fait moins sentir. On y remarque d'autant plus les caractères de la vérité. Les poses nous retracent le maintien même qu'avaient les personnages, leur port habituel, leurs gestes favoris. C'est le prince, le bourgeois, le moine, le chevalier, la gentille dame, la fille du marchand, tels qu'on les voyait au quinzième siècle. Les moindres particularités de leur figure sont rendues avec un soin prodigieux et un bonheur extrême. Il semble qu'on les a connus ou qu'on fait leur connaissance. Ne va-t-on point leur parler, s'asseoir à table près d'eux, écouter la douce légende de leur vie tranquille, l'éloge de Philippe le Bon, ou le dernier épisode de la chronique locale? La patiente exécution de leur chevelure, de leur barbe, de leur costume, des meubles, des draperies, des autres accessoires leur communique un air surprenant de réalité. Le même caractère distingue les personnages fictifs des scènes religieuses. Ils sont vivants, quoique imaginaires, et l'on pourrait presque leur attribuer une position sociale, d'après leur physionomie et l'attitude de leur corps.

Un mérite analogue signale la reproduction des objets inanimés. Cette chambre avec ses volets garnis de clous, avec ses vitres nombreuses encadrées dans le métal, ses bancs le long des murs, ses coussins

rouges sur les bancs, les poutrelles peintes du plafond, le lit protégé par ses courtines, le dressoir, les plats, les aiguières, et que sais-je encore? ne vous semble-t-il pas que vous y entrez, comme un fidèle sujet des ducs de Bourgogne, que vous allez prendre place dans ce *faudesteuil*, regarder par cette fenêtre ouverte, feuilleter ce livre à miniatures que porte un pupitre sculpté? Les monuments religieux sont si exactement figurés que pas une moulure n'y manque, pas un dessin de vitrail, pas un rayon de lumière, pas un effet de perspective ou de pénombre. Un peu plus, et on croirait y marcher, on croirait entendre le bruit de ses



SAINT LUC PEIGNANT LA VIERGE (Musée de Munich).

pas sur les dalles et leur écho sous les voûtes du monument désert. Allons, curieux, arrête-toi : ton indiscrétion va troubler cette jeune fille en prière, là-bas, dans une chapelle écartée, devant la statue de la Vierge ou devant une sainte qui lui apparait. Les bois, les prés, les ruisseaux, les jardins, les éminences incultes, les vallées fertiles ont le même charme de vérité : l'eau coule entre les bords des rivières, les fontaines jaillissent, une ombre solennelle dort sous les rameaux des pins, le gazon pousse, des fleurs en brodent le vert tapis, une bleuâtre fumée couronne les chaumières; on dirait qu'un parfum s'exhale des moissons, des fermes, des enclos, des pâturages, des étangs immobiles et des forêts silencieuses.

La poésie, on le devine, n'est point absente de ce monde reproduit par le pinceau. L'homme qui croit imaginer mieux que la nature se trompe presque toujours. Elle possède d'inépuisables ressources, elle

invente des combinaisons sans fin. La vie possède en elle-même un prestige qui manque le plus souvent aux créations de l'esprit, aux chimères de la pensée. Mieux vaudrait, en général, copier le modèle vivant, mais le copier avec soin, avec finesse et intelligence. C'est ce qu'a fait l'école de Bruges : elle a transporté sur ses panneaux la forme originale, les traits nettement accusés, les nuances infinies que la nature emploie pour caractériser ses productions; elle a su rendre les types variés de l'espèce humaine, les aspects les plus frappants de l'univers. Sans doute, elle ne choisit pas toujours bien les modèles de ses personnages; venue au monde chez une race prosaïque ou, pour mieux dire, chez un peuple qui unit un sentiment très-vif de la réalité à une imagination puissante, elle subissait l'influence de son origine, elle devait infailliblement présenter un côté vulgaire. Mais souvent aussi elle monte plus haut qu'elle n'en avait l'intention : dans ses efforts pour atteindre la vérité, elle la dépasse et conquiert la beauté.

Par lui-même, d'ailleurs, le génie pittoresque eût amené ce résultat. Quand un homme de talent manie le pinceau, il produit sans le vouloir des effets heureux, trouve d'agréables combinaisons, étonne, charme, intéresse. Parmi les couleurs, les peintres de Bruges choisissaient les plus attrayantes; parmi les étoffes, les plus douces à l'œil; parmi les rayons, les plus chauds, les plus suaves, les plus dorés; parmi les productions de la nature et les œuvres de l'industrie, celles que distinguent des qualités supérieures. Le monde que nous ouvrent les anciens artistes flamands n'est pas, tant s'en faut, un monde trivial et grossier; le peintre l'a modifié volontairement et à son insu; il en a fait, dans une certaine mesure, un domaine poétique, où l'idéal a touché les objets de sa baguette d'or, pour leur communiquer un prestige insolite.

Dans les tableaux de l'école brugeoise règne d'ailleurs un charme intellectuel et moral qui lui appartient en propre. Les sentiments les plus doux, les idées les plus pacifiques, les impressions les plus calmes sont la source toujours diaphane où elle puise. Les mauvais penchants, l'égoïsme, l'envie, la haine, la cruauté, l'ambition, l'avarice, le libertinage semblent ne point exister pour elle. La tendresse, la bienveillance, la modération, la piété, le recueillement, toutes les affections et toutes les vertus forment son invariable cortége. Elle en saisit, elle en retrace les moindres nuances. On dirait une troupe de vierges chrétiennes qui, des fleurs sur le front et des fleurs dans les mains, passent devant nos yeux comme les saintes de l'*Agneau mystique*. Une aimable naïveté ajoute à la grâce de leur physionomie. Le peintre et ses personnages ont la fraîcheur juvénile de l'adolescence; nulle prétention, nulle dissimulation; rien n'altère la simplicité de leur cœur. Aussi l'artiste ne pouvait-il exprimer les passions farouches et sanguinaires : il donnait aux tyrans, aux persécuteurs, aux bourreaux des figures tranquilles, charitables, ingénues, qui contrastent de la manière la plus décidée avec leur rôle. Comme leurs mauvaises actions les embarrassent! Quelle honte ils en éprouvent! Comme ils aimeraient bien mieux qu'on leur eût assigné une autre tâche! Ils ont beau faire, ils ne peuvent être méchants, et s'ils n'employaient tous leurs efforts à se contraindre, ils verseraient des larmes sur les maux de leurs victimes. La nature extérieure a le même caractère inoffensif, la même tranquillité, la même bonhomie, pour ainsi dire. Jamais un nuage ne ternit le ciel dans les tableaux flamands du quinzième siècle, jamais une feuille ne manque aux arbres, jamais une tempête ne trouble l'air, jamais un flocon de neige n'attriste la campagne. Sous ces froides latitudes où tourbillonnent les vents du nord, l'école de Bruges a supprimé l'hiver.

Ses tableaux font donc éprouver au spectateur une action calmante et douce, comme celle de la nature pendant les beaux jours. Devant ces figures sereines, devant ces lumineuses perspectives et cet azur sans tache, devant ces intérieurs qui portent à la rêverie et ces paisibles scènes, on oublie le mal, les inimitiés, la colère, la perfidie, l'orgueil, le mensonge, la débauche, les sentiments odieux et les passions funestes. On vit quelque temps par l'imagination dans un poétique univers, où l'on aimerait à vivre en réalité si le sort ne nous avait exclu d'un pareil Éden. Les artistes de Bruges, qui nous le font entrevoir, qui nous bercent de gracieuses chimères, donnent ainsi une preuve de force en même temps que de noblesse morale et de pureté. Le génie seul peut créer un monde à son image, nous envelopper d'illusions. La première école flamande possède un patrimoine que nulle autre ne lui dispute, qu'elle parcourt en tressant des fleurs, comme une jeune fille aux yeux caressants, timides et inspirés.

Mais d'où peuvent lui être venus le sentiment naïf, l'aimable douceur, la foi dans le bien, l'ignorance du mal, l'éternelle paix qui se sont réfléchis du cœur de l'artiste sur ses ouvrages? Le quinzième siècle n'a pas joui d'un grand repos : il fut troublé par des schismes, des rivalités et des guerres, qui le cèdent peu aux violentes agitations du seizième. La lutte mortelle entre la maison de Bourgogne et la maison de France, les terribles combats des Hussites, où périrent cinq cent mille hommes, les sanglants démêlés des Suisses avec Charles le Téméraire, avec les Hapsbourg et les chevaliers déprédateurs embusqués sur les rocs des Alpes, donnent une idée du reste, exhalent une odeur de carnage très-peu favorable aux émotions douces et intimes. Il s'en fallait bien que les mœurs fussent irréprochables, les caractères dociles et humbles, la dévotion intelligente et affectueuse. L'histoire contemporaine n'offre donc pas les éléments que les Van Eyck et leur école ont mis en œuvre. Ces flots limpides coulaient vers eux d'une autre source. On ne peut méconnaître dans leurs tableaux une poétique interprétation de l'Évangile, auquel les faibles et les petits restaient fidèles, pendant que la noblesse et le clergé suivaient une autre morale, préféraient des maximes plus mondaines. Réunis par l'opinion et par la coutume aux gens de métier, les artistes n'avaient pas conçu les idées ambitieuses, le goût du luxe et des plaisirs, l'admiration outrée d'eux-mêmes, qui leur ont donné depuis lors les vices des classes opulentes. Ils travaillaient pour gagner leur pain, pour nourrir leur famille, pour occuper leur esprit de la manière la plus conforme à sa nature. Ils avaient embrassé une profession, et ils la cultivaient sans jactance, se rendant à peine compte de leur enthousiasme, de leurs joies spirituelles, d'autant plus vives qu'elles étaient plus pures. L'infériorité sociale, où les maintenait la distinction des rangs, leur inspirait de la modestie, du calme, de la résignation, éloignait d'eux toutes ces pensées inquiètes et moroses, qui affaiblissent le talent comme elles troublent la vie. A quelque chose malheur est bon, dit le proverbe. C'est ainsi que, même en fréquentant la cour, ils ont pu s'isoler au milieu de leur époque, ne subir aucune influence mauvaise et s'entourer d'une lumineuse atmosphère. On eût dit les anges du Seigneur marchant dans les ténèbres. La force même de leur génie les préservait, à la manière des talismans, et leur œuvre nous apparait comme un songe gracieux, comme une échappée de vue dans les bocages d'un jardin enchanté.

Alfred Michiels.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le Musée du Louvre renferme un tableau de Jean van Eyck dont l'authenticité n'a encore été mise en doute par personne. Nous l'avons décrit suffisamment, aussi bien que le *Triomphe de l'Église*, conservé à Madrid.

L'Académie de Bruges possède du même peintre :

1° Une *Tête du Christ*.

2° La *Vierge adorée par le chanoine Van der Paele, saint Georges et saint Donat*. Le tableau offre cette inscription : *Hoc opus fecit fieri magister Georgius de Pala, hujus ecclesiæ canonicus, per Johannem de Eyck, pictorem, et fundavit hìc duas capellanias de gmo chori Domini* 1434. On ne sait ce que veut dire cette abréviation : *gmo*.

3° *Sainte Barbe devant la tour qu'elle fait construire*, grisaille signée : *Johes de Eyck me fecit* 1437.

4° *Femme de Jean van Eyck*, portrait offrant les inscriptions suivantes, l'une en haut de l'image, l'autre en bas :

Conjux meus Johannes me complevit anno 1439,
mense junii.
Ætas meas triginta tria annorum. Als ikh kan.

Au musée d'Anvers :

1° La *Vierge debout portant le Christ dans ses bras*, panneau signé : Als ikh kan. *Johes de Eyck me fecit complevit anno* 1439.

2° Une reproduction du tableau de Bruges, représentant la *Vierge adorée par le chanoine Van der Paele, saint Georges et saint Donat*. L'inscription est absente.

3° Une reproduction de la grisaille de Bruges, où l'on voit sainte Barbe assise devant la tour qu'elle fait construire. Panneau signé comme l'autre : *Johes de Eyck me fecit* 1437.

Dans le musée de Naples : *Saint Jérome*, tableau de la plus remarquable exécution, attribué jusqu'ici au peintre italien Colantonio del Fiore, mais qui rappelle exactement le style d'Hubert van Eyck.

Au musée de Berlin : une *Tête du Christ*, où l'on retrouve le type byzantin. Sur le bord inférieur du panneau, on lit :

Johes de Eyck me fecit et appleviit anno 1438.
31 january.

Pour les peintures de la *National Gallery*, nous n'avons pas besoin d'y revenir.

Dans la galerie impériale de Vienne : 1° le *Portrait du sire de Leeuw*, avec cette inscription flamande :

Jan de Leeuw op sant Orselen dach
Dat clar erst met oghen sach (1401).
Gheconterfeit nu heeft mi Jan
Van Eyck ; well blyct wann er began (1436).

Ce qui veut dire : Jean de Leeuw, qui vit la lumière le jour de sainte Ursule, en 1401. Jean van Eyck a maintenant

fait mon portrait; regardez bien quand il commença : 1436.

2° Le *Christ pleuré par sa mère et par différents saints.* Tableau gravé pour cette Notice.

A la pinacothèque de Munich :

1° *Saint Luc peignant la Vierge.* Admirable perspective

2° L'*Adoration des mages*, panneau central dont les volets figurent l'*Annonciation* et la *Présentation au temple.*

Au Musée de Dresde : la *Vierge entre saint Michel et sainte Catherine.*

A Chatsworth, chez le duc de Devonshire : l'*Installation de Thomas Becket sur le siége archiépiscopal de Cantorbery.* Œuvre endommagée, qui porte la date de 1421.

A Paris, chez la princesse Mathilde : un portrait d'homme et un portrait de femme; celle-ci a pour coiffure un hennin.

Chez M. Nieuwenhuys, à Bruxelles : la *Vierge avec l'enfant Jésus*, travail de petite dimension.

A Anvers, chez M. Weber : le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie* : sur la lame d'une épée se trouvent les mots : *Johnes van Eyck*, en écriture gothique du quinzième siècle. Une inscription ainsi placée me paraît douteuse.

A Rome, dans la galerie Doria : la *Vierge avec l'enfant Jésus*, faussement attribuée à Albert Dürer.

A Ypres, dans l'église Saint-Martin : la *Vierge et l'enfant Jésus*, devant lesquels est agenouillé le donateur, Nicolas de Maelbeke. Sur l'extérieur des ailes, divisées l'une et l'autre en deux compartiments, un autre groupe de Marie et de son Fils, trois Anges qui annoncent, au son de la trompette, la venue du Rédempteur, la sibylle de Cumes, qui passe pour l'avoir prédite, et l'empereur Auguste, sous le règne duquel eut lieu l'incarnation. A l'intérieur, Jean van Eyck peignit le Buisson ardent, la porte d'Ézechiel; il ébaucha un Gédéon près de son merveilleux emblème, et Aaron portant la verge symbolique. Mais on prétend qu'il ne put les terminer, le mal dont il devait mourir l'ayant surpris pendant qu'il travaillait à cet ouvrage.

M. Bogaert Dumortier, qui habite la ville de Bruges, en possède une copie.

Dans l'église Saint-Bavon, à Gand :

1° *Dieu le père benissant le monde;*

2° *La Vierge;*

3° *Saint Jean Baptiste;*

4° Le panneau central, qui figure l'*Adoration de l'Agneau mystique*. Le symbole du Christ est placé sur un autel, son sang jaillit d'une blessure qu'il a au cou et tombe dans un calice. Une troupe d'anges balancent autour de lui leurs encensoirs. A travers la campagne s'avancent les élus. Ce sont les vierges martyres, les papes et les cardinaux, les saints rois et les prophètes. On aperçoit au loin la ville de Maëstricht.

5° *Ève présentant à son mari la pomme fatale.*

6° *Adam inquiété par cette offre périlleuse.*

Les sibylles peintes sur les revers de ces deux panneaux sont d'une exécution tellement inférieure qu'on ne saurait les attribuer ni à l'un ni à l'autre des deux frères : un élève fut probablement chargé de cette tâche.

Depuis l'année 1785, les chanoines de la cathédrale ont relégué Adam et Ève dans les combles, parce que l'artiste les a représentés nus, conformément aux paroles de la Bible.

A ces panneaux, qui forment le centre de l'œuvre, il faut adjoindre les six volets que possède le musée de Berlin.

1° Les *Juges équitables*. Ce sont dix cavaliers qui s'acheminent vers l'*Agneau mystique*. Le plus avancé, montant un cheval blanc richement caparaçonné, nous offre le portrait d'*Hubert van Eyck;* son voisin, penché pour regarder autour de lui, est Jean van Eyck lui-même. Les deux effigies, copiées pour nous à Berlin et gravées à Paris, ornent la présente Notice.

2° Les *Champions du Christ*. Des montagnes couvertes de neige forment la perspective de ces deux morceaux.

3° Les *Saints ermites*. Ils traversent un pays couvert d'une végétation abondante et de nombreux rochers.

4° Les *Pieux pèlerins*, ayant à leur tête saint Christophe.

Ces quatre ailes flanquaient le panneau central, où l'*Agneau mystique* saigne pour les péchés des hommes. Les deux suivantes accompagnaient le groupe supérieur, où figuraient Dieu le père, la Vierge et saint Jean.

5° *Des anges qui chantent;*

6° *Des anges qui jouent des instruments* : l'un d'eux touche de l'orgue et occupe l'espace le plus considérable.

Les revers de ces tableaux offrent au spectateur :

1° La *Statue de saint Jean-Baptiste.*

2° Le *Portrait du donateur, Josse Vydt*, qui paraît d'un âge très-avancé : il est à genoux, les mains jointes, et lève les yeux vers le ciel.

3° Le *Portrait de Lisbette Vydt*, née Borluut, femme du donateur. Elle est dans la même attitude que son mari.

4° La *Statue de saint Jean l'Évangéliste.*

5° *L'Ange Gabriel descendant vers Marie.*

6° *Marie à genoux, écoutant avec soumission les paroles de Gabriel.*

Au bas des quatre premiers revers court l'inscription suivante :

> Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus,
> Incepit : pondusque Johannes arte secundus
> Suscepit lætus, Judoci Vyd prece fretus.
> VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta IVerI.

Ce chronogramme forme la date de 1432, année où l'œuvre fut mise en place.

Au-dessous du polyptique se trouvait primitivement un morceau oblong, une prédelle, comme on dit en italien, où était représenté l'enfer.

Les six volets que possède le musée de Berlin furent détachés de l'œuvre en 1816. Un marchand de tableaux, nommé Nieuwenhuys, eut alors l'adresse de se les faire vendre 6,000 francs par les chanoines pendant l'absence de l'évêque; il les *céda* pour 100,000 francs à M. Solly, auquel le roi de Prusse les acheta 400,000.

A Saint-Petersbourg : une *Annonciation*, que possédait jadis le roi de Hollande et qui a été acquise à sa mort par l'empereur de Russie.

Imprimerie Pottevin, rue Damiette, 2



École Flamande. *Sujets religieux.*

ROGER VANDER WEYDEN, DE BRUXELLES

NÉ EN 1400; — MORT EN 1464.



Jean van Eyck n'était pas encore descendu au tombeau, qu'un autre peintre, sorti comme lui de la race flamande, continuait l'œuvre entreprise par le glorieux inventeur de la peinture à l'huile, et propageait à la fois la manière de son maître et ses procédés. Sous l'habile direction de Roger, l'école brugeoise ne déchut pas : le disciple s'éleva presque à la hauteur du maître, et, non-seulement se montra un puissant coloriste et un savant dessinateur, mais sut imprimer à ses personnages un cachet saisissant de vérité. Roger ne se contente pas de frapper le spectateur, il l'émeut, il le domine. Ses grandes qualités, il les transmit à deux de ses élèves, dont le nom appartient à l'Europe entière : l'inimitable Memlinc et « le beau Martin, » Martin Schöngauer.

L'existence de Roger, que de singulières erreurs avaient obscurcie, est aujourd'hui connue dans ses détails principaux. Sa vie est acquise à l'histoire, sauf pour ses premières années, au sujet desquelles il y a contestation. Selon les uns, et c'est en particulier l'opinion de l'auteur de ces lignes, Roger, comme le disent les anciens écrivains, naquit à Bruxelles et étudia sous Jean van Eyck. Une autre opinion lui donne pour patrie Tournai, où il serait entré comme apprenti chez Robert Campin, le 5 mars 1426 ou 1427, et aurait été reçu maître-peintre le 1er août 1432. Dans les documents tournaisiens, il porte le nom de

Roger de la Pasture, dont Vander Weyden est l'équivalent en flamand. Parfois on écrit Rogier pour Roger, mais c'est là une forme archaïque que presque tous les écrivains ont abandonnée. On ne serait plus admis maintenant à regarder notre artiste comme brugeois, quoique quelques Italiens le nomment Roger de Bruges; ni à le qualifier, comme Molanus, de peintre et de bourgeois de Louvain.

Roger naquit en 1400, d'un nommé Henri. Il était marié et père dès 1425, ce qui rend très-douteux son tardif apprentissage à Tournai. En 1436, il était déjà, depuis quelque temps, fixé à Bruxelles en qualité de peintre de la Ville, fonctions qu'il conserva jusqu'à sa mort et qu'il illustra en exécutant pour le palais de la commune quatre grandes compositions qui furent longtemps considérées comme l'une des merveilles des Pays-Bas. En cette année 1436, la capitale belge se trouvant dans la nécessité de restreindre ses dépenses, l'administration décida, le 2 mai, qu'après la mort de Roger son emploi serait supprimé. Dans l'opinion des magistrats d'alors, on avait probablement tiré de son talent tout le parti qu'on en avait attendu; peut-être aussi, sa grande œuvre des tableaux de l'hôtel de ville était achevée, ou les idées qui en avaient provoqué l'exécution ne dominaient plus dans les conseils de la commune. Quoi qu'il en soit, il paraît douteux que, dans l'espace de temps qui s'écoula depuis le 1er août 1432 jusqu'au 2 mai 1436, en moins de quatre ans, Roger ait acquis assez de réputation pour être appelé de Tournai à Bruxelles, puis lassé, dans sa seconde résidence la protection d'abord accordée à son mérite. A ne considérer que ces seuls détails, on rencontre de grandes difficultés pour accepter l'opinion nouvelle sur l'origine de Roger, opinion qui est d'ailleurs en contradiction absolue avec les termes dont se sert Guicciardin en parlant de Vander Weyden.

Celui-ci ne travailla qu'à des œuvres secondaires pour le duc Philippe de Bourgogne, mais plusieurs communautés religieuses employèrent ses pinceaux ou acquirent de ses œuvres. Ces dernières se répandirent rapidement jusqu'en Italie, où l'on en voyait à Gênes, à Ferrare, à Naples, dès le milieu du quinzième siècle. C'étaient : à Gênes, des *Femmes au bain*, que deux jeunes gens contemplent avidement à travers les fentes d'une porte; à Ferrare, une *Descente de croix* avec volets représentant *Adam et Ève chassés du paradis* et un *Prince en prières*, triptyque qui ornait l'appartement même de Lionel d'Este; chez le roi Alphonse de Naples, la *Vierge recevant la nouvelle de l'emprisonnement de son fils* et le *Christ outragé par les juifs*. En 1449, le Siennois Angelo Parrasio, qui travaillait dans le palais de Belfiore, près de la deuxième de ces villes, séduit par les œuvres de Jean van Eyck et de Roger, cherchait à imiter ces deux chefs de l'école flamande.

Quand Vander Weyden se rendit à Rome, lors du jubilé solennel de l'année 1450, sa réputation avait déjà dépassé les Alpes; il partageait avec son maître la gloire d'avoir ouvert à la peinture des voies nouvelles. On raconte que se trouvant dans la capitale de la catholicité, dans l'église de Saint-Jean de Latran, il fut saisi d'admiration à la vue des peintures qui y représentaient l'histoire du patron de la basilique; quand on lui eut dit qu'elles étaient dues à Gentile da Fabriano, il combla ce peintre de louanges et le proclama le premier des artistes italiens.

A l'exception de l'accord qu'il conclut, en 1455, pour l'exécution d'un tableau destiné à l'abbaye de Saint-Aubert, de Cambrai, tableau qui ne fut placé que quatre ans plus tard, sa biographie n'offre plus de faits à citer. Roger paraît avoir été d'un caractère très-réservé et avoir consacré tous ses instants au travail. On vante encore sa piété, ainsi que sa charité envers les pauvres, auxquels il fit un legs considérable. Il mourut le 18 juin 1464, et fut enterré devant l'autel de sainte Catherine, au pourtour du chœur de l'église Sainte-Gudule, de Bruxelles.

Il résulte des documents du temps que Vander Weyden, sans être riche, se trouvait dans une position aisée. On peut conclure de ce fait que ses travaux furent appréciés et recherchés, et que l'on ne se borna pas, comme cela n'arrive que trop souvent, à lui témoigner une admiration stérile. Le traitement qu'il recevait de la Ville était modique, puisqu'il ne consistait qu'en une indemnité pour achat d'un vêtement de cérémonie, mais tout ce qu'il exécutait pour l'administration, toute vacation, lui était payé séparément. Dès l'année 1434, il possédait des rentes sur le domaine ducal de Brabant et sur la ville de Tournai; vers l'année 1444, il acheta une grande habitation à Bruxelles, dans la rue dite aujourd'hui *de*

l'Empereur, habitation qu'il laissa à ses enfants. La somme de 400 couronnes d'or, dont il gratifia la chartreuse de Hérinnes lorsque son fils aîné, Corneille de Bruxelles, y fit profession, constitue encore



E. BOCOURT. DEL. — ROGIER. VANDER WEYDEN — E. SOTAIN. SC.

LE PAPE GRÉGOIRE LE GRAND RECEVANT LA TÊTE DE L'EMPEREUR TRAJAN.

une preuve de son opulence relative. Enfin, si l'on en croit Van Mander, une reine, dont il peignit le portrait, lui témoigna sa satisfaction en lui abandonnant la propriété d'une dîme.

Elisabeth Goffaerts donna à Roger quatre enfants : Corneille, qui mourut à Hérinnes en 1473, à l'âge de quarante-huit ans; Marguerite, Pierre et Jean. Maître Pierre fut aussi peintre, mais son nom ne s'est entouré d'aucun éclat et on n'a conservé de lui aucune œuvre authentique. Plus heureux, l'un des fils que Pierre eut de

Catherine vander Noot marcha avec succès sur les traces de son glorieux aïeul. Nous voulons parler de Gosuin vander Weyden, qui abandonna Bruxelles pour se fixer à Anvers, y entra dans la gilde de Saint-Luc, dont il fut doyen en 1514 et 1530, et reçut successivement plusieurs élèves dans son atelier, de 1503 à 1517. Parvenu à l'âge de soixante-dix ans, il peignit pour l'abbaye de Tongerloo une œuvre remarquable, *la Mort* et *l'Assomption de la Vierge*, où il se représenta, lui et le célèbre Roger. On a cru reconnaître cette composition dans un tableau du Musée de Bruxelles, mais à tort, et rien ne nous permettrait d'apprécier le talent de Gosuin, sans le *Mariage de la Vierge*, de l'église de Saint-Gommaire, de Lierre, belle composition qui a été exécutée par lui vers l'année 1494 et a été longtemps attribuée à Roger. Un autre Roger vander Weyden fut reçu franc-maître dans la gilde de Saint-Luc, en 1528, et vivait encore en 1536. Comme Pierre, dont il était sans doute le petit-fils, ce dernier rejeton de la famille végéta dans l'oubli.

Le grand artiste bruxellois compta une autre postérité, plus glorieuse que la première, et qui, si elle ne perpétua pas son nom, propagea son style et sa manière. Jean van Eyck, comme le dit Vasari, n'eut que lui pour disciple, ou, du moins, ne révéla qu'à lui le secret de la peinture à l'huile. Des recherches récentes ont, en effet, prouvé que Christophsen, Vander Goes, les Vander Meire, Antonello de Messine ne furent pas les successeurs immédiats des Van Eyck, et l'on a déjà supposé que plusieurs d'entre eux subirent l'influence de Roger. A celui-ci revient, sans conteste, l'honneur d'avoir formé Memlinc, que l'on a si justement nommé le Pérugin du Nord, et Schöngauer, l'un des créateurs de la gravure, le digne précurseur d'Albert Dürer.

Qui croirait que le maître de ces deux grands artistes, que l'homme dont le nom est déjà acclamé au milieu du quinzième siècle par Facius, par Cyriaque d'Ancône, par Filarète ; dont le talent est célébré à la fois dans les poésies de Santi, le père de Raphaël, et de Lemaire des Belges; dont Guicciardin, Vasari, Lampsonius, Dürer, Molanus redisent les louanges au seizième siècle, fut pendant plus de deux cents ans rayé de l'histoire de l'art? Van Mander, dans sa *Vie des Peintres*, attribua ses actions et ses œuvres, en partie à un prétendu Roger de Bruges, sur lequel il ne rapporte que quelques données sans précision, en partie à un Roger vander Weyden, de Bruxelles, mort, dit-il, en 1529, et auquel on s'obstine à assigner des séries de tableaux, sans avoir le moindre point de comparaison.

Cette dernière circonstance, d'attributions nombreuses légèrement acceptées et répudiées de même, s'est produite à l'égard du premier Roger, et, pendant longtemps, tâtonnant dans les ténèbres d'une période obscure, essayant d'accorder des témoignages souvent contradictoires, remarquant entre les œuvres incontestables des Van Eyck et celle de Memlinc un certain nombre de tableaux où se révélait un style particulier, on a attribué à Roger, puis retiré à ce peintre des compositions capitales, mais qui, par malheur, ne sont ni signées, ni citées dans les documents. C'est ainsi qu'on place parmi les productions de son pinceau une *Naissance du Christ*, du Musée de Berlin; les *Sept Sacrements*, du Musée d'Anvers; le *Jugement dernier*, de l'hôpital de Beaune, etc. Chacune de ces compositions présente de grandes qualités, mais une comparaison minutieuse prouverait probablement qu'il n'est pas possible de leur reconnaître une origine commune.

La *Naissance du Christ*, qui fut peinte pour l'église de Middelbourg en Flandre, par ordre de Pierre Bladelin, le fondateur de cette petite ville, mort en 1472, a, depuis quelques années, été classée, à tort ou à raison, parmi les œuvres de Memlinc. Le beau triptyque des *Sept Sacrements*, œuvre magistrale, où le sacrifice du Golgotha s'accomplit au milieu d'une nef gothique, tandis que les différents sacrements de l'Église sont représentés par autant de groupes isolés, fut exécuté par ordre de Jean Chevrot, évêque de Tournai (de 1437 à 1467); les tons clairs qui dominent dans ce tableau contrastent trop avec le coloris chaud et vigoureux de Roger, pour qu'on le classe parmi les productions de notre artiste. Quant au *Jugement dernier*, qui orne encore aujourd'hui l'hôpital de Beaune, fondé par Nicolas Raulin, chancelier de Bourgogne, en 1441, l'attribution à Roger m'en semble très-douteuse.

En réalité, on ne connaît que deux peintures authentiques de notre artiste, et, par une circonstance

singulière, chacune a sa légende, chacune, pour arriver à l'asile où elle resplendit aujourd'hui, a passé par toutes les phases d'une véritable odyssée.

La première existait déjà en 1431, d'après la tradition; dans un vieux manuscrit de la chartreuse de Miraflorès, en Espagne, on la dit peinte par « maître Rogel, grand et fameux Flamand. » Le pape Martin V, à ce que l'on rapporte, en fit don au roi d'Espagne Jean II, qui, en 1445, en gratifia la chartreuse. Enlevée d'Espagne pendant les guerres qui désolèrent la Péninsule de 1808 à 1814, elle fut achetée par M. Nieuwenhuys, acquise par le roi des Pays-Bas Guillaume II, et devint enfin l'un des ornements du Musée de Berlin. On y voit, sur le panneau central, *la Vierge tenant sur ses genoux le corps*



DESCENTE DE CROIX (Musée de Madrid).

du Sauveur; à gauche, *la Vierge et Jésus enfant*; à droite, *la Résurrection* et *le Christ apparaissant à sa mère*. « Ces trois compositions, dit le professeur Waagen, sont d'une grande énergie de sentiment, d'une « couleur éclatante, exécutées avec le soin des miniatures, mais on peut leur reprocher la maigreur des « membres. » Ce qui les rend particulièrement remarquables, c'est que l'on y remarque une opposition heureuse des sentiments les plus contraires sur le visage de la Vierge : ici, une profonde affliction; là, la joie la plus profonde ou l'étonnement le plus vif.

Le tableau de Madrid se place à un rang supérieur : il appartient probablement à une époque où le maître avait amélioré sa manière, grâce à de nouvelles études. Roger le peignit pour la chapelle surnommée *Hors des murs*, de Louvain, et, cent ans plus tard, la reine Marie de Hongrie l'obtint du serment des arbalétriers de cette ville, possesseurs de la chapelle, en échange d'une copie faite par Coxie et d'orgues de la valeur de 500 florins. Le vaisseau qui portait cette œuvre en Espagne périt dans une tempête, mais elle échappa aux

flots et souffrit peu du naufrage. Placée dans la galerie d'Isabelle, au milieu des plus splendides joyaux du Musée de Madrid, *la Descente de croix* de Vander Weyden justifie complétement les louanges que les anciens écrivains accordaient au talent de l'élève de Van Eyck. Coloris vigoureux et éclatant, dessin d'une correction rare, distinction et expression dans les physionomies, grandeur et simplicité de composition, tout est réuni dans cette production importante, dont il existe une répétition également très-belle à l'Escurial, et des copies ou imitations en plusieurs endroits.

Il est à déplorer que nous ayons perdu les quatre tableaux que Roger avait peints pour l'hôtel de ville de Bruxelles (l'*Acte de justice de l'empereur Trajan*, *le Pape saint Grégoire, averti par une vision, de la grâce que Dieu avait accordée à cet empereur*; *le juge Herkenbald punissant son propre fils coupable de viol*, et *la Dernière Communion de ce sévère justicier*). Mais les regrets des amis des arts ont été atténués par une heureuse remarque de M. Pinchart. Notre ami a trouvé une reproduction de ces compositions de Roger dans des tapisseries qui, prises par les Suisses parmi les dépouilles de l'armée de Charles le Téméraire, sont encore conservées à Berne, et ont été publiées par M. Achille Jubinal. Bien qu'on ne puisse demander à ces deux imitations successives les beautés de l'œuvre originale, on y reconnait cependant quelques-unes des qualités que l'on se plaisait à signaler chez notre peintre, et en particulier l'art de grouper les personnages et l'expression dramatique.

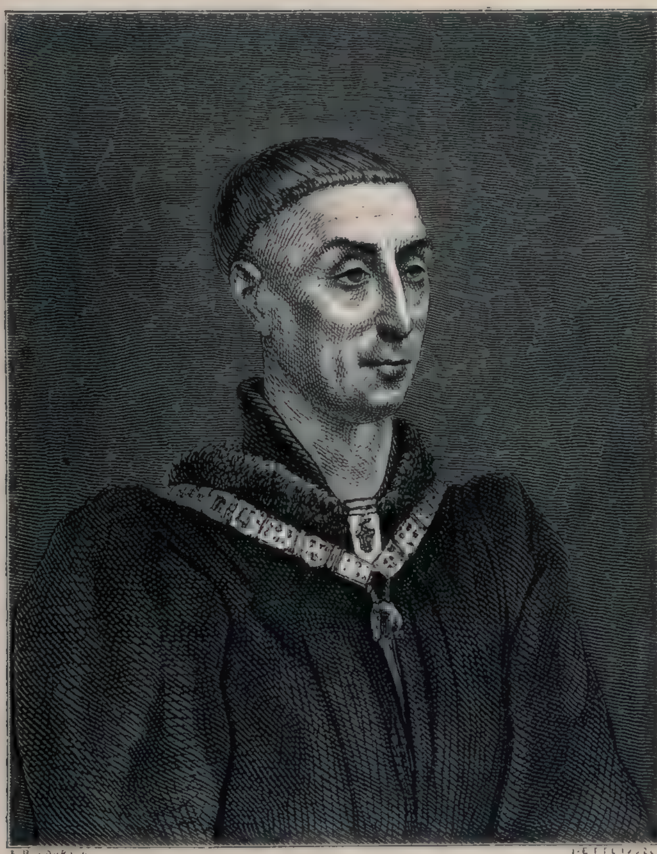
Dès l'année 1467, les princes qui visitaient Bruxelles s'empressaient d'aller admirer les tableaux de l'hôtel de ville. Dürer rendit le même hommage aux œuvres du « grand maître Roger, » comme il l'appelle. Calvete de Estrella, qui accompagna Philippe II dans son voyage des Pays-Bas en 1549, reproduisit les longues inscriptions qui en expliquaient les sujets et qui se retrouvent en entier sur les tapisseries de Berne; et Lampsonius, en contemplant ces merveilleuses peintures, laissa échapper un cri d'enthousiasme : « O maître Roger, » dit-il, « quel homme vous étiez! » Après le dix-septième siècle, le silence se fait, et tout porte à croire que les tableaux de Roger périrent dans le bombardement de Bruxelles, en 1695.

Les tapisseries que l'on conserve dans la sacristie de l'église de Berne reproduisent de la manière la plus complète les tableaux que Calvete de Estrella et, plus tard, Jacques Bollard, ont décrits en détail. Elles ont vingt-six pieds de longueur sur treize pieds six pouces de hauteur. La première nous montre une femme demandant justice à l'empereur Trajan et ce prince ordonnant le supplice de l'assassin du fils de cette femme. Sur la seconde, est dépeint un double épisode également consacré à Trajan : ici, le pape Grégoire-le-Grand prie pour lui devant une image de saint Pierre, posée sur un autel; là, on apporte au souverain pontife la tête de l'empereur, qui, malgré le long espace de temps écoulé depuis la mort de ce prince, a conservé une langue intacte. Enfin, une troisième tapisserie représente la légende d'Herkenbald, qui se compose de deux tableaux différents: D'abord Herkenbald saisit par les cheveux et frappe lui-même son neveu, coupable de viol; ensuite, il montre à un évêque qui lui a refusé la communion, l'hostie miraculeusement sortie de la custode pour aller se placer dans sa bouche.

Tout en hésitant à proposer une attribution nouvelle, nous penchons pour regarder comme étant de Vander Weyden le fameux *Jugement dernier*, de Dantzick, tableau qui égale en valeur l'*Adoration de l'Agneau*, de Saint-Bavon. Cette composition magistrale, qui fut prise sur un vaisseau flamand par un corsaire de Dantzick, en 1473, et donnée ensuite à l'église principale de cette ville, ne procède évidemment que d'un artiste de premier ordre. Il s'y révèle une manière savante de traiter le nu qui me semble exclure Jean van Eyck; d'autre part, la date certaine de l'enlèvement du tableau contrarie l'opinion qui se prononce pour Memlinc, dont les premières œuvres authentiques, postérieures de quelques années, accusent un talent qui n'a pas atteint sa maturité. Ici tout est complet, tout est excellent, rien ne rappelle le faire d'un des maîtres secondaires de cette époque, tandis que deux indices, vagues, il est vrai, nous ramènent vers le Brabant et vers Bruxelles. D'anciens écrivains disent que le tableau fut peint en Brabant, par les frères Jean et Georges Von Eichen et qu'il occupa ces artistes pendant quarante années. Ce qui fait songer à Bruxelles, c'est le patron de cette ville, dont l'image resplendissante occupe le centre du tableau, sous le groupe du Christ, de la Vierge et des Apôtres. D'une main l'archange tient la balance où sont pesés les justes et les

méchants; de l'autre, il agite sa formidable lance au-dessus des êtres innombrables qui renaissent pour le jour suprême et qui s'agitent dans les poses les plus variées, toutes traitées avec un égal bonheur.

La plupart des peintures de Roger dont parlent les anciens écrivains et les documents ont également péri ou ont disparu, mais ce qui nous est resté de ses œuvres témoigne suffisamment de son mérite. Ajoutons que notre artiste ne se borna pas à une spécialité, qu'il embrassa tous les genres. S'il retraça avec bonheur les sujets les plus émouvants, il n'excella pas moins dans la reproduction des scènes familières. Comme nous le prouvent ses *Femmes au bain*, que l'on admirait à Gênes vers l'an 1450, il contribua à développer l'étude



PHILIPPE LE BON, DUC DE BOURGOGNE (Musée d'Anvers.)

du corps humain, il s'engagea dans cette voie du réalisme où les Flamands ont marché depuis avec tant de succès, avec tant de persévérance. A l'exemple de son maître, il fut portraitiste, et portraitiste distingué; ce qui en témoigne, c'est un tableau du Musée d'Anvers où est représenté le duc Philippe de Bourgogne, son contemporain. (Voir plus haut).

Comme ses émules et ses successeurs, Roger ne dédaigna, ni de peindre de simples écussons, ni de couvrir de couleur des sculptures. Il fut aussi miniaturiste, car lui seul a pu exécuter la magnifique miniature initiale du manuscrit des *Annales du Hainaut*, de Jacques de Guyse, manuscrit conservé à la bibliothèque royale de Bruxelles et qui fut achevé en 1449. « Le peintre a représenté Philippe le Bon assis sous un dais, « recevant l'hommage de ce livre, dans la forme accoutumée, bien connue des amateurs de manuscrits. Vander « Weyden put seul, continue M. le comte de Laborde, composer et exécuter ce chef-d'œuvre, digne de son « maître, digne de sa main. »

Plus les études historiques sur l'ancienne école flamande se poursuivent, plus la personnalité de Roger se

dégage puissante entre son maître, Jean van Eyck, et Memlinc, son élève favori. Au milieu du quinzième siècle, c'est lui qui tient le sceptre de l'art. Ses tableaux se répandent jusqu'en Espagne et jusqu'en Italie, et lui-même, par son voyage à Rome, contribue à propager sa réputation. Un véritable engouement se manifeste pour sa manière et pour ses types, que l'on retrouve constamment dans les productions de l'école allemande du quinzième siècle, et dans les premières gravures. On vient de voir que les tapissiers de Bruxelles reproduisirent des compositions de notre peintre. Celui-ci aura donc encore rendu à sa patrie ce suprême service, de faire pénétrer le culte de l'art dans la population industrielle, de lui inspirer le goût du beau, de donner à la fois à ses produits une signification plus haute, une valeur nouvelle. Aujourd'hui que l'heure de la réhabilitation a sonné pour Roger, on n'accusera plus d'exagération cette épitaphe que l'on avait consacrée à sa mémoire dans la collégiale de Bruxelles, et qu'une négligence coupable a laissé disparaître :

Exanimis saxo recubas, Rogere, sub isto,
Qui rerum formas pingere doctus eras.
Morte tuâ Bruxella dolet, quòd in arte peritum
Artificem similem non reperire timet.
Ars etiam mœret, tanto viduata magistro
Cui par pingendi nullus in arte erat.

« Sous cette pierre, Roger, tu reposes inanimé, toi dont le pinceau excellait à reproduire la nature. « Bruxelles pleure ta mort, parce qu'elle craint de ne plus retrouver d'artiste aussi habile. L'art gémit « également, privé qu'il est d'un maître qui n'eut jamais son pareil. » Lampsonius, en répétant ces éloges, glorifie Roger d'avoir été autant humain qu'habile, d'avoir, en mourant, assuré aux pauvres une ressource contre la faim.

Pour nous résumer, disons que Vander Weyden fut à la fois un artiste éminent et un bon citoyen, un noble esprit et un grand cœur.

Alphonse Wauters.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Une première biographie de Vander Weyden a été publiée par M. Wauters dans le *Messager des Sciences historiques de Belgique*, année 1846, page 127, dans le but de prouver que Roger de Bruges n'était autre que Roger vander Weyden, et vivait au quinzième siècle, à Bruxelles; cette thèse, que MM. Van Hasselt et Cels ont combattue, sans succès, dans deux brochures postérieures de peu d'années, est aujourd'hui acceptée sans réserve.

De nouveaux détails sur Vander Weyden ont été publiés par M. Pinchart dans un travail destiné à compléter le second volume de l'édition belge de l'ouvrage de Crowe et Cavalcaselle (*les Anciens Peintres flamands*), ainsi que dans les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique* (2e série, t. XVII).

Outre les tableaux authentiques de Roger : les quatre tableaux de l'hôtel de ville de Bruxelles, dont il ne reste plus qu'une reproduction dans les tapisseries de Berne (voir l'ouvrage de M. Achille Jubinal, *les Anciennes Tapisseries historiées*, publié en 1838), la *Descente de croix*, du musée de Madrid, et la *Vierge tenant entre ses genoux le corps de son fils*, du musée de Berlin, on attribue à ce peintre :

Au Musée d'Anvers, — l'*Annonciation* (n° 33), petit tableau qui a longtemps été regardé comme une œuvre de Memlinc; *Philippe le Bon, duc de Bourgogne* (n° 24); les *Sept Sacrements* (n° 32), triptyque;

Au Musée de Bruxelles, — une *Tête de femme en pleurs*, qui se retrouve dans différentes *Descentes de croix* du maître, et une série d'épisodes de la vie du Christ, trop faiblement traitées pour être de ce peintre, mais très-certainement de son école;

Au Musée de Berlin, — un triptyque représentant trois scènes de la vie de saint Jean, sa *Naissance*, le *Baptême du Christ* et la *Décollation* (n° 534 B); un autre triptyque provenant de Middelbourg, en Flandre;

A l'Hopital de Beaune, — le *Jugement dernier;*

A l'Institut Staedel, de Francfort, — la *Vierge et l'Enfant Jésus, entourés de saint Pierre, de saint Jean, de saint Côme et de saint Damien;*

A Munich, — *saint Luc peignant la Vierge* (n° 42), et l'*Adoration des rois*, avec l'*Annonciation* et la *Présentation au temple* (nos 35, 36, 37).

Le portrait de Roger vander Weyden a été publie par Cokx, en 1570, et par Van Mander.

PARIS — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Flamande — *Tableaux religieux & Portraits.*

JEAN MEMLINC

NÉ VERS 1425. — MORT EN 1495.



C'est toujours un grand avantage pour un artiste ou pour un auteur de ne venir au monde ni trop tôt ni trop tard. Le rôle des initiateurs est sans doute glorieux, mais il est en même temps plein de périls et d'incertitudes : tous les pionniers du progrès n'ont pas, comme les Van Eyck, un génie suprême et triomphant qui, dès les débuts, renverse les obstacles, parvient aux plus brillants résultats. Beaucoup ne font qu'ouvrir l'entrée de la route, perdent leur vie en efforts ingrats et bientôt oubliés. Venir trop tard expose à un autre inconvénient, celui de trouver le chemin poudreux, encombré de voyageurs : plus de rosée, plus de fraîches corolles sur les bords, plus de chansons matinales dans les rameaux. Ceux qui partent, au contraire, à une heure opportune, évitent toutes les difficultés, se préservent de la cohue, ou, pour mieux dire, le sort bienveillant leur épargne et les fatigues extrêmes et le voisinage de la foule. Garantis de la sorte, ils peuvent songer uniquement à leur œuvre prise en elle-même, au charme du sujet, à la beauté de la forme; ils peuvent pousser très-loin la perfection du travail, unir la grâce et la pureté, la force et la délicatesse.

Cette précieuse faveur, Memlinc l'a obtenue de la destinée dans toute sa plénitude. Lorsqu'il dessina ses premiers croquis, les Van Eyck et Rogier van der Weyden, le disciple bien-aimé de Jean, avaient résolu les

problèmes les plus difficiles de la peinture, créé une manière nouvelle ; leur successeur n'eut qu'à faire usage du style inventé par eux, des ressources qu'ils lui transmettaient. Rien n'amortit sa verve, ne contraria son imagination; heureux légataire, il put dépenser à sa guise le trésor que ses maîtres avaient arraché des profondeurs du sol. Mais il le dépensa en homme intelligent, doué d'un mérite supérieur : il édifia un palais magique, où règne l'idéal, où trône la beauté.

Jean Memlinc était né à Bruges ou à Maldeghem, mais on peut adopter sans crainte la première donnée, qui a pour elle le témoignage de Van Mander. On ne sait pas en quelle année il vint au monde. Un regrettable mystère voile toute l'existence de ce peintre poëte, comme celle d'un autre artiste inspiré, le dramatique et profond Ruysdael. Son nom même a été longtemps un sujet de discussion. Les renseignements découverts par M. James Weale, dans les archives religieuses et civiles de Bruges, viennent d'en fixer l'orthographe. Ces documents nous fournissent un petit nombre de détails sur sa vie domestique et sa fortune, mais ne nous racontent pas un seul événement. Nous allons grouper ces faits avec ceux qu'on trouve ailleurs, et plonger le regard aussi loin que possible dans les ténèbres qui environnent l'artiste flamand.

Vasari et Guichardin rapportent qu'il étudia sous les yeux de Rogier van der Weyden. Il avait donc quitté Bruges, où, selon toute apparence, il demeurait, pour venir à Bruxelles chercher les leçons d'un maître fameux. Non-seulement Rogier lui apprit à faire usage du crayon et du pinceau, mais il lui enseigna l'art de peindre à l'huile. Decamps a prétendu, je ne sais pourquoi (il ne le savait probablement pas non plus), que Memlinc ne voulut pas employer la méthode nouvelle, qu'il délaya toujours ses couleurs dans l'eau de gomme. Cette erreur a trouvé des échos. Jamais cependant opinion plus absurde et plus fausse ne trompa des lecteurs. Comment un homme si habile, un homme si épris du beau et qui en appréciait tellement bien les conditions, aurait-il pu dédaigner un moyen admirable, pour s'en tenir à un procédé insuffisant? Cette hypothèse n'offre aucune vraisemblance. Elle est démentie, d'ailleurs, et annulée par les faits. *Tous les tableaux de Memlinc, sans exception connue, sont peints à l'huile.*

Rogier van der Weyden apprécia comme il le méritait le talent de Memlinc, car il le prit pour collaborateur. On voyait chez Marguerite d'Autriche, au seizième siècle, un triptyque dont le panneau central avait été peint par le maître et dont le disciple avait exécuté les volets. Le morceau du milieu représentait la Vierge tenant le Christ mort entre ses bras; sur la face intérieure des vantaux étaient figurés deux anges; sur l'extérieur, l'Annonciation (Inventaire de Marguerite d'Autriche, fait en 1516).

A peine ces légers renseignements nous ont-ils fait entrevoir Memlinc qu'il nous échappe de nouveau. Nous ne le retrouvons que dans les notes du *Voyageur anonyme*, publiées par Morelli. Ce touriste du seizième siècle admira, en 1521, chez le cardinal Grimani, un morceau de sa main représentant Isabelle de Portugal, femme de Philippe le Bon, sur lequel on lisait la date de 1450. Ce tableau prouve que le duc de Bourgogne avait de Memlinc la plus haute opinion (et il était connaisseur); autrement il ne lui aurait pas confié une tâche de cette importance, il ne lui aurait pas laissé reproduire le visage de sa femme, qui avait été peinte une première fois par Jean van Eyck lui-même. Le talent de Memlinc étant alors dans sa plénitude, l'artiste ne pouvait guère avoir moins de vingt-cinq ans, ce qui placerait la date de sa naissance vers 1425. Et encore pourrait-on dire que peu d'hommes montrent si jeunes un mérite accompli.

Durant cette même année 1450, Rogier van der Weyden entreprit un voyage au delà des Alpes. On suppose qu'il emmena notre artiste dans la Péninsule et qu'ils y firent un assez long séjour. L'imitation des chevaux antiques, observée sur quelques tableaux de notre peintre ; une vue du Colisée et d'autres monuments romains; le livre d'heures acheté au seizième siècle par le cardinal Grimani et que renferme maintenant le trésor de l'église Saint-Marc, œuvre précieuse où Memlinc a exécuté environ vingt-cinq miniatures, confirment cette hypothèse et lui donnent une vraisemblance qui équivaut presque à la certitude.

Entre les années 1450 et 1462, nous perdons encore la trace de Memlinc. Il semble désigné dans le compte des sommes que l'abbaye de Saint-Aubert, à Cambrai, paya pour une œuvre de Rogier, en 1460. Mais les termes employés par le scribe n'ont pas toute la clarté voulue. Il faut donc arriver à son portrait, qu'il exécuta lui-même deux années plus tard, et qui orne, à Londres, le cabinet de M. Aders. C'est une étrange

figure ; le front seul a quelque régularité ; mais la ligne hétéroclite des arcades sourcilières, les yeux saillants et hagards, le volume excessif du nez, les pommettes protubérantes, la largeur de la bouche et l'épaisseur des lèvres, la forme carrée du menton, le désordre des cheveux, composent un ensemble disgracieux et rustique. Ainsi la nature se plaît parfois à cacher le sentiment du beau sous les traits les plus vulgaires, comme à voiler d'un extérieur charmant les propensions les plus triviales.



SAINTE VÉRONIQUE.

Une coïncidence bizarre, c'est que Rogier van der Weyden avait aussi exécuté son propre portrait dans cette même année 1462. L'*Anonyme* de Morelli eut occasion de le voir, en 1531, chez un nommé Jean Ram, à Venise. C'était un buste peint au miroir, nous dit le voyageur inconnu. Le portrait de Memlinc, que possède M. Aders, est également un buste. Le maître et le disciple avaient-ils voulu faire un échange amical ? Rogier van der Weyden sentait-il approcher la mort, qui l'enleva deux années plus tard ? Voulait-il laisser à son élève un affectueux souvenir ? On a imaginé des hypothèses moins vraisemblables.

En 1470, Memlinc exécuta un diptyque, où l'on voyait, sur un panneau, saint Jean-Baptiste *vêtu* et assis dans un paysage avec son agneau, nous dit le *Voyageur anonyme;* sur l'autre, la Vierge tenant son Fils,

également placé au milieu d'un paysage. Un citoyen de Padoue, nommé Pietro Bembo, possédait cet ouvrage, il y a plus de trois cents ans. On ignore ce qu'il est devenu.

Ici nous rencontrons sur nos pas une nouvelle lacune, et une tradition populaire semble nous emporter au pays des légendes. Memlinc, nous apprend-elle, serait un jour revenu à Bruges dans un état de complète misère, et, tombé malade, aurait cherché un refuge à l'hôpital Saint-Jean. La châsse de sainte Ursule, le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, la *Sibylle Zambeth*, qui ornent encore la pieuse demeure, semblent confirmer ce récit.

L'artiste, après la mort de Philippe le Bon, aurait, en conséquence, passé au service de Charles le Téméraire, et ce prince fastueux emmenant à la guerre presque toute sa maison, il paraissait probable que Memlinc le suivit dans les malheureuses expéditions entreprises contre les Suisses et contre la ville de Nancy. La cruelle déroute du 5 janvier 1477 l'aurait forcé de prendre la fuite, comme les autres, sur les champs couverts de neige. Des actes positifs constatent sa présence à Bruges en 1477 et 1478. Les registres de la corporation des libraires nous apprennent que la maîtrise ayant demandé au peintre un tableau d'autel à quatre volets, pendant la première de ces années, lui fournit les panneaux, suivant l'usage de l'époque, et lui donna un à-compte d'une livre; l'année suivante, on lui paya l'œuvre entière huit livres deux escalins. Deux morceaux datés prouvent qu'il travailla pour l'hospice en 1479. Le premier est un triptyque, dont le milieu figure le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie;* un volet, l'*Histoire de saint Jean-Baptiste;* l'autre volet, l'*Histoire de saint Jean l'évangéliste;* le second morceau représente l'*Adoration des mages*. Le frère Jean Floreins van der Riist, maître boursier du monastère, ayant demandé ces travaux à Memlinc, le peintre plaça son protecteur derrière sainte Catherine, portant le costume ordinaire des moines de l'hôpital. Le *Mariage mystique* eut un grand succès, car les corroyeurs en demandèrent une reproduction à l'artiste, pour leur autel de l'église Notre-Dame, pendant l'année 1480. On ignore en quel moment au juste il peignit la fameuse châsse de sainte Ursule, la *Descente de croix* et la *Sibylle Zambeth*, qui décorent la même chambre de l'hospice que les tableaux précédents. Ils paraissent, comme les autres, constater le séjour de Memlinc dans le pieux édifice consacré aux malades sans fortune ou sans économies.

Sur ces hypothèses et ces traditions, les actes découverts par M. James Weale sont venus jeter des doutes sérieux, quoiqu'ils commencent précisément à l'époque où se tait la légende. De ces documents il ressort que Memlinc possédait deux maisons à Bruges en 1480, que ces deux maisons étaient situées rue du Pont-Flamand, qu'elles se touchaient, et que l'une au moins lui servait d'habitation. Nulle pièce n'indique l'époque où il les acheta; mais les comptes de l'église Saint-Donatien attestent que la fabrique reçut de lui, pour la première fois, le 24 juin 1480, une somme de 34 deniers, qui était payée tous les ans par les propriétaires de ces immeubles. La même année, l'artiste fit à la ville un prêt de 20 escalins, pour les frais de la guerre soutenue pendant les mois de mai, juin, juillet et août. Deux cent quarante-sept personnes avaient ainsi aidé la commune et ajouté aux 500,000 livres déjà employées dans le même but. Memlinc fut remboursé l'année suivante. Du mois de septembre 1482 au mois de septembre 1483, la ville lui paya 6 escalins de gros pour l'indemniser du quart des frais que lui avait occasionnés la toiture de son habitation, où il remplaça le chaume par des tuiles. Presque toutes les maisons étant alors couvertes en paille, la commune, afin de prévenir les incendies, avait offert une prime aux habitants qui feraient usage de matériaux plus solides et moins dangereux.

Jean Memlinc était marié: sa femme, qui s'appelait Anne, lui avait donné deux garçons, Jean et Nicolas, et une fille nommée Pétronille ou Cornélie, car le diminutif Nielkin, dont on se sert pour la désigner sur un acte authentique, peut signifier l'un et l'autre. Anne mourut en 1487; le 10 septembre de cette année, Louis de Valkenaere et Thierry van den Gheere, choisis pour être les tuteurs de ses enfants, apportèrent à la chambre pupillaire le compte des biens que leur avait laissés la défunte. C'était la moitié de chacune des maisons mentionnées tout à l'heure, plus la moitié d'une parcelle de terre sur laquelle se trouvait une petite habitation, et la moitié d'un petit passage ouvert à côté; enfin une somme de 12 livres de gros tournois, produite par la vente des meubles, et remise par le père aux tuteurs, avec garanties sur hypothèque pour les moitiés de maisons et terrains.

En 1495, Jean Memlinc cessa de vivre à son tour. Le 10 décembre, les mêmes personnages vinrent présenter à la chambre pupillaire le compte des biens dont ses enfants héritaient, à savoir les secondes moitiés des habitations et terrains, plus 8 livres de gros, qui provenaient de la vente des objets mobiliers.



ARRIVÉE DE SAINTE URSULE A ROME

A ces faits importants joignons quelques détails déjà connus ou trouvés depuis peu, mais antérieurement aux découvertes de M. James Weale. En 1484, Memlinc exécuta pour l'hospice Saint-Julien, à Bruges, l'admirable *Saint Christophe* que possède maintenant le Musée [1]. Martin van Nieuwenhove lui commanda trois ans après un diptyque, destiné aussi à l'hôpital Saint-Julien; sur un des panneaux l'artiste représenta la

1 On avait prétendu qu'en 1483 Memlinc reçut comme élève un nommé Pascier van der Meersch, et que les archives de l'Académie de Bruges constatent le fait. Le secrétaire de l'Académie l'a nié positivement, et M. J. Weale s'est assuré qu'il avait raison.

Vierge assise, tenant son Fils; sur l'autre, le donateur. L'image porte cette inscription : *Hoc opus fieri fecit Martinus de Newenhoven anno Dni* 1487, *anno vero ætatis suæ* 23[1]. Vers l'année 1490 enfin, le maître célèbre doit avoir peint sa propre effigie, que possédait au commencement du seizième siècle le cardinal Grimani. Le *Voyageur anonyme* en parle de la manière suivante : « Le portrait à l'huile de Jean Memlinc, exécuté de sa propre main et fait au miroir : l'artiste paraît âgé de soixante-cinq ans environ[2] ; il était assez gras et vermeil. » Les registres de la corporation des libraires, mentionnés plus haut, contiennent un inventaire de l'année 1499, dans lequel se trouve l'article suivant : « Plus un tableau à quatre volets, où sont en portraicture Guillaume Vreland et sa femme, de pieuse mémoire, exécutés de la main de feu maître Hans. »

Nous avons suivi pas à pas, avec la prudence qu'exige l'histoire, les données qui nous restent sur la vie et les travaux de Memlinc. Pour un homme si longtemps négligé, auquel les écrivains flamands ont accordé si peu d'attention, les moindres détails sont précieux. Avec l'aridité de sa biographie contraste le charme de ses tableaux. Tous les connaisseurs éprouvent la joie la plus vive quand ils se trouvent en présence de ces délicates merveilles. Outre l'exécution parfaite qui les distingue, il y règne un sentiment poétique de la nature et de la beauté humaine, que peu d'artistes ont possédé au même point.

Les personnages de Memlinc n'attestent pas seulement, comme ceux de Jean van Eyck, une étude patiente des formes humaines, l'opiniâtre désir d'entrer en lutte avec la réalité; on y trouve quelque chose de plus : le goût, le choix, la préférence donnée aux types supérieurs, aux lignes élégantes, à la noblesse de l'expression. Le Musée du Louvre renferme, depuis peu de temps, une œuvre secondaire de notre artiste. Ces deux morceaux, volets d'un ancien triptyque, révèlent néanmoins les qualités supérieures du maître. Ils représentent saint Jean-Baptiste et sainte Madeleine, tous les deux debout, au milieu d'un site champêtre ; ils sont, l'un et l'autre, de proportions effilées. Le précurseur a une tête énergique, des cheveux crépus, des traits fatigués. Son œil fixe et rêveur, le galbe de son front, sa pensive attitude dénotent le penchant à la contemplation, à l'exaltation : ils conviennent admirablement au prophète du désert, *vox clamans in deserto*. La figure de Madeleine ne trahit pas un moindre discernement. Le nez, le front, la bouche sont d'une beauté remarquable ; la physionomie est noble, intelligente, réfléchie ; ses longs cheveux d'or, qui tombent sur ses épaules, ajoutent à sa dignité. Cette femme, on le voit au premier coup d'œil, a pu faillir dans l'entraînement des passions, mais elle ne devait pas rester longtemps prisonnière du vice ; du sein de son abaissement, elle devait remonter vers la lumière, comme un cygne précipité par la tempête à la surface d'un marécage.

Le fond de chaque panneau montre au spectateur quatre épisodes de la vie du saint qui occupe le premier plan. Ainsi l'on voit le précurseur baptisant le Christ sur les bords du Jourdain, puis haranguant le peuple, puis décapité en haut d'une colline : Salomé la danseuse porte enfin sa tête au roi Hérode. Memlinc a presque toujours suivi cette méthode narrative : il aimait à développer une action, à exposer, au moyen de scènes diverses, l'histoire de ses personnages.

Raconter la légende de sainte Ursule entrait donc tout à fait dans ses goûts : c'était, pour ainsi dire, un poëme qu'il composait, dont chaque image formait un chant. La pieuse princesse arrive d'abord à Cologne, où Sigilandis, reine des Urbiens, l'accueille avec empressement ; mais elle la quitte bientôt, car elle s'achemine vers Rome. Aussi la voyons-nous, sur la seconde miniature, descendre à Bâle, afin de traverser les Alpes. La réception que lui fait le souverain pontife, son retour au bord du Rhin, sous la conduite et la protection du Saint-Père, qui n'a pas voulu la laisser partir seule, le massacre de ses compagnes devant Cologne, les apprêts de sa mort et sa glorification charment ensuite les regards. La sainte fille, toute resplendissante de lumière et trônant sur un siége d'or, paraît em orter avec elle notre imagination dans les cieux, car jamais œuvre plus délicate, plus poétique, n'a enthousiasmé graduellement les connaisseurs.

[1] Martin van Nieuwenhove, nous apprend le comte de Croeser, était né le 14 novembre 1463 ; il fut échevin de la ville de Bruges en 1492, chef-homme en 1495, bourgmestre en 1497. Il mourut, bien jeune encore, le 16 août 1500. Memlinc a mal orthographie son nom.

[2] Ce jugement concorde avec l'induction d'après laquelle nous avons fixé en 1425 la naissance du peintre.

Le goût, le sentiment exquis de Memlinc s'appliquaient à la nature aussi bien qu'à l'homme. La lumière prenait parfois sous son pinceau des tons d'or que n'a pas éclipsés Claude Lorrain; ses eaux



LA PRESENTATION AU TEMPLE.

profondes et transparentes, ses gazons étoilés de fleurs, ses bois touffus, pleins d'ombres mystérieuses, ses beaux ciels d'azur, à peine voilés d'une brume légère, le mettent au niveau des maîtres hollandais. Les images qu'il trace de la nature font souvent rêver plus que la nature elle-même. Le génie leur a communiqué une grâce secrète et un prestige idéal.

La poésie intime du foyer, notre artiste ne la comprenait pas moins, ne la rendait pas avec moins de bonheur. Il y a telle œuvre de son pinceau, où une chambre élégante inspire l'idée du calme, du bien-être attachés à la vie de famille : on aimerait y passer de longues heures dans l'étude et la contemplation. Les Neefs et les Steenwyck n'ont pas mieux fait deux cents ans plus tard. Et si l'on considère les meubles, les tentures, les accessoires de tout genre qui décorent ces intérieurs, on les trouve également bien exécutés. Un volet de l'*Adoration des mages*, que possède l'hôpital Saint-Jean, à Bruges, nous montre, par exemple, une table couverte d'un tapis blanc garni de franges, sur la table un chandelier contenant un cierge; ni Gérard Dow, ni Abraham Mignon, ni Van Huysum n'ont peint avec plus de talent des objets inanimés.

L'œuvre de Memlinc prouve que la nature lui avait donné un esprit gracieux, une imagination délicate, un sentiment élevé de toutes choses. Ces nobles et douces qualités devaient répandre un prestige sur sa vie, charmer les personnes qui l'approchaient. Pourquoi ne s'est-il pas trouvé parmi ces dernières un homme capable de le comprendre, de le peindre d'après nature et de nous raconter sa biographie dans un style moins lourd, moins sec, moins pâle que celui des écrivains flamands?

ALFRED MICHIELS.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Au Musée du Louvre : deux volets d'un triptyque, l'un desquels représente saint Jean-Baptiste, l'autre sainte Madeleine. Ils appartenaient au roi de Hollande, Guillaume II, et furent acquis à sa mort par la France, pour la somme de 11,728 fr.

Il y a cinq ans, une œuvre bien plus considérable fut mise en vente à Paris. C'était un grand triptyque, d'une dimension peu ordinaire pour l'époque. Le panneau du milieu figurait la résurrection du Christ ; sur les ailes, on voyait son ascension et le martyre de saint Sébastien. La beauté du travail était digne du maître, sous tous les rapports, et les trois morceaux parfaitement conservés. Ils furent retirés de la vente à 20,000 francs, le propriétaire les estimant davantage.

Dans l'hôpital Saint-Jean, à Bruges :

1° La châsse de sainte Ursule. Elle est en bois sculpté, entièrement doré, sauf dans les endroits que décorent les peintures. Douze miniatures, grandes ou petites, ornent les façades, les pignons et la toiture.

2° Le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*. Les deux volets représentent la *Mort de saint Jean-Baptiste*, *Saint Jean l'évangéliste* dans l'île de Pathmos.

3° Un triptyque, dont le milieu figure l'*Adoration des Mages*, un volet l'*Adoration des Anges*, le second volet la *Présentation au Temple*. A l'extérieur on voit saint Jean-Baptiste, ayant près de lui son agneau ; sainte Véronique, portant le voile qui lui sert d'emblème.

4° Un diptyque représentant, d'une part, la *Vierge et l'Enfant Jesus ;* de l'autre, *Martin van Nieuwenhove*.

5° La *Sibylle Zambeth*.

6° Un triptyque, dont le milieu figure la *Descente de Croix*. L'intérieur des volets représente *Sainte Barbe* et *Adrien Reins*, jeune frère hospitalier, à genoux devant son patron saint Adrien.

Dans les salles de l'Académie, à Bruges :

1° Un triptyque dont le panneau central représente le *Baptême du Christ*. Sur les ailes, le donateur et ses fils, la donatrice et ses filles.

2° *Saint Christophe*, panneau central, daté de 1484. Sur les ailes, les donateurs et leurs fils.

Dans l'église Saint-Sauveur, à Bruges : le *Martyre de saint Hippolyte*.

Dans l'eglise Saint-Pierre, à Louvain : le *Martyre de saint Erasme*.

A Munich : huit tableaux.

A Berlin : un triptyque, deux tableaux et un volet.

Dans le Musée d'Anvers :

1° L'*Annonciation*. Le nouveau catalogue attribue à Rogier van der Weyden cet admirable travail de Memlinc.

2° Un chanoine de l'ordre de Saint-Norbert.

3° Un membre de la famille de Croy.

A Florence : portrait d'un homme en prière, chef-d'œuvre admirablement gravé par le professeur G. Marri.

Il est singulier que l'on ne s'occupe pas davantage de reproduire au burin les œuvres de Memlinc : les estampes qui rendraient bien ces merveilleux tableaux auraient un succès universel.

IMP POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2.



École Flamande. *Sujets religieux.*

HUGUES VAN DER GOES (DE GAND)

NÉ VERS 1430? — MORT EN 1482.



La vie de Hugues van der Goes, opposée à celle de Roger van der Weyden, présente un contraste analogue à celui qu'on remarque dans l'existence de Memlinc, comparée à celle de Jean van Eyck. Tandis que l'inventeur de la peinture à l'huile vécut dans la familiarité de son prince et jouit de sa confiance, le peintre de la châsse de sainte Ursule languit dans l'obscurité, encouragé et apprécié seulement par les bourgeois et par les ecclésiastiques de Bruges. De même, après le long et éclatant règne de Roger sur l'école flamande, Van der Goes n'eut qu'une suprématie passagère, et, s'il fut un instant considéré comme le premier peintre des pays en deçà des Alpes, il périt bientôt, atteint d'une affreuse maladie, frappé d'une mort prématurée.

Van Vaernewyck donne pour patrie à Hugues la ville hollandaise de Leyden et Van Mander le range parmi les illustrations de Bruges. Ces deux assertions sont erronées, et c'est également à tort que Vasari appelle notre peintre Hugues d'Anvers. Il était originaire de Gand, pour nous servir des expressions mêmes d'un document

contemporain : *Les comptes de la ville de Louvain, de l'année* 1479-1480, et c'est avec raison que le poëte Lemaire des Belges, dans sa *Couronne margaritique*, parle de Hugues de Gand, « qui tant eut les traits netz ».

Selon Van Mander, Hugues fut l'un des nombreux élèves de Jean van Eyck, qui lui enseigna la peinture à l'huile. Il y a là, très-probablement, une grave erreur. D'après Vasari, dont l'opinion à ce sujet se fortifie de plus en plus, Roger de Bruges, ou Van der Weyden, fut le seul élève de Jean. De plus, celui-ci mourut en 1441. Or, les premiers travaux connus de Hugues, ses tableaux datés, ne remontent qu'à 1467, 1472, etc., et sont, par conséquent, postérieurs de vingt-six années aux derniers instants de son prétendu maître. Comme il semble être mort jeune, et que sa manière offre de l'analogie avec celle de Memlinc, on peut, sans craindre de beaucoup se tromper, supposer qu'ils ont étudié vers le même temps. Une circonstance importante à signaler nous a été transmise par Van Vaernewyck : Hugues se plaisait à étudier, à admirer la belle composition des frères Van Eyck, l'*Adoration de l'Agneau*. Son style s'en ressentit, et quelques-unes de ses compositions sont empreintes d'un caractère de sévérité et de grandeur qui rappelle les belles figures de la partie supérieure du grand tableau de Saint-Bavon. C'est par son admiration intelligente pour la meilleure œuvre des Van Eyck, et non comme leur élève immédiat, que Hugues procède d'eux.

Une grande partie de son existence s'écoula paisible et obscure, à Gand, où il fut juré ou sous-doyen du métier des peintres, en 1469, 1474 et 1475. Les magistrats de la cité d'Artevelde employèrent maintefois son pinceau, de 1468 à 1472, mais uniquement à l'exécution de grands et de petits écussons destinés à décorer les rues et les édifices publics, dans des occasions extraordinaires. Il orna différentes églises de la même ville de tableaux et de verrières, mais les uns et les autres ont péri ou ont été transportés à l'étranger. La *Vierge tenant l'Enfant Jésus*, qui était placée dans l'église de Saint-Jacques sur le tombeau de Walter Gauthier, se retrouvera peut-être, quelque jour, dans une collection anglaise ou italienne. Il n'y a guère d'espoir de découvrir son *Abigaïl implorant David*, peinte à l'huile sur une muraille, dans une maison entourée d'eau, petit castel qui a disparu ou subi des restaurations sans nombre. Cette composition présentait un intérêt tout particulier, non-seulement à cause de la finesse et de la grâce dont Hugues y avait fait preuve, que parce que l'on y voyait le portrait de sa bien-aimée. La passion avait si bien secondé le talent de l'artiste, que, dans la suite, les meilleurs peintres, les plus habiles connaisseurs ne se lassaient pas de contempler la ravissante Abigaïl.

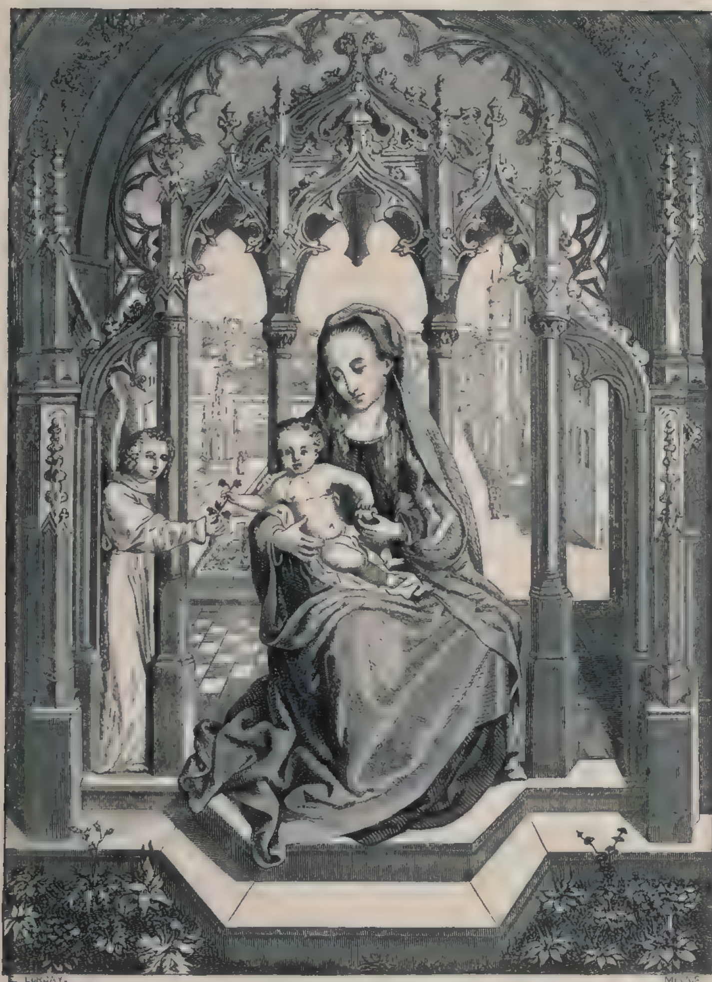
Hugues fut appelé à Bruges pour y exécuter des peintures de circonstance, lors du mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York, en 1467, et, peu de temps après, lors de la réception de cette princesse en qualité de comtesse de Flandre. Il se vit d'abord confondu dans la foule de peintres que l'on appela de toutes les villes de la Belgique pour prendre part à ces travaux de décoration et ne reçut que 14 sous par jour, tandis que son compatriote, Daniel de Rycke, en touchait 23 ; lorsqu'on fit une seconde fois appel à son activité, on le rémunéra plus largement. On lui paya 14 livres de gros, somme alors considérable, pour décorer les rues de Bruges de figures allégoriques ou historiques.

Un marchand italien, Thomas Portinari, qui remplissait à Bruges les fonctions de facteur ou agent de la famille de Médicis, lui commanda un triptyque pour l'église de Santa-Maria-Nuova, petit édifice servant d'oratoire à l'un des hôpitaux de Florence et dont les Portinari étaient les fondateurs et protecteurs. L'œuvre de Van der Goes en orna longtemps le maître-autel; elle s'y trouve encore, mais divisée : le panneau central, qui est bien conservé et où l'on voit l'*Adoration des bergers*, décore la nef de gauche : les volets, où Van der Goes a représenté Portinari et sa famille, avec leurs saints patrons, et qui se voient dans la nef de droite, sont en mauvais état. Cette œuvre authentique donne la véritable mesure du talent de l'artiste. La scène est bien distribuée, l'expression des têtes est pleine de vérité et d'expression, les accessoires sont traités avec beaucoup de soin et de délicatesse. La carnation est, ou claire, avec des ombres grisâtres, ou d'un reflet rouge, avec des ombres brunes fortement accusées.

La pinacothèque de Munich possède un *Saint Jean dans le désert*, qui porte cette inscription : *Hugo V. D. Goes* 1472. Le précurseur du Christ est assis près d'une source, dans un paysage boisé et montueux. Le

sujet est traité dans la manière sombre et vigoureuse du maître, et l'on y remarque quelques réminiscences d'un des panneaux de l'*Adoration de l'Agneau* de Saint-Bavon.

En l'année 1476, Hugues prit tout-à-coup une résolution extrême. Il quitta Gand pour aller s'enfermer dans le prieuré de Rouge-Cloître, de l'ordre des chanoines réguliers de Saint-Augustin. Le prieur, qui l'admit au nombre des novices, montra pour lui les plus grands égards. Malgré l'opposition de quelques religieux, plus sévères qu'intelligents, il adoucit la règle en sa faveur et lui permit de fréquenter la chambre des hôtes,



VIERGE ET JÉSUS (Pinacothèque de Munich).

ou quartier des étrangers, pour y converser et banqueter avec les nombreux laïques qui venaient examiner ses œuvres. Les grands seigneurs de la cour de Bruxelles visitaient fréquemment Rouge-Cloître dans ce but, et Maximilien lui-même, le gendre de Charles le Téméraire, le chevaleresque empereur qui, depuis, encouragea le célèbre Dürer, rendit cet hommage au talent de Van der Goes.

Ces détails, que j'ai fait connaître d'après un chroniqueur dont l'œuvre est encore inédite, Gaspar Ofhuys, qui fut, comme il a soin de nous l'apprendre, novice en même temps que Hugues, témoignent du rang élevé que les meilleurs artistes de ce temps occupaient dans la société. Quoique simples membres des corps de métier, appartenant à la bourgeoisie plébéïenne par leur origine, leurs alliances, leur genre de vie, ils étaient recherchés, respectés et admirés. La faveur du chef de la maison de Bourgogne avait entouré Jean

van Eyck, la fortune avait souri à Van der Weyden; l'engouement dont Van der Goes était l'objet ne le quitta pas dans sa retraite, car, lorsqu'il mourut, il avait des commandes pour neuf années. « Il était si renommé dans l'art de la peinture, ajoute Ofhuys, qu'en deçà des montagnes, à ce que l'on disait, on n'aurait pu trouver son pareil. » Hugues méritait une réputation aussi éclatante, car ses qualités morales étaient au niveau de son habileté dans l'art. Passionné pour l'étude, on le voyait constamment lire dans un livre flamand; surchargé de travaux, il se préoccupait à un point excessif de l'idée de les mener à bon fin.

Van der Goes quittait parfois l'enceinte du prieuré. En 1479-1480, il fut appelé à Louvain par le magistrat de cette ville, qui le chargea d'évaluer le tableau que le célèbre Thierri Bouts ou de Harlem (Stuerbout) avait laissé inachevé. Quelque temps après, il partit pour Cologne avec son frère Nicolas van der Goes, qui était entré également à Rouge-Cloître, et d'autres personnes. A son retour, il fut atteint pendant la nuit d'un accès de folie furieuse, et il se serait tué si on ne l'en avait empêché de force. Cependant on réussit à le ramener à Bruxelles, où on parvint à le calmer un peu en exécutant devant lui de la musique. Reconduit au monastère et entouré de soins, il se rétablit, mais à peine était-il entré en convalescence qu'il tomba de nouveau malade et mourut, en 1482, six années après sa réception dans la communauté.

La rareté des productions de Van der Goes ne permet guères d'en apprécier la valeur. La Belgique n'en possède plus une seule; il n'y en a d'authentiques qu'en Toscane et à Munich. Les meilleurs critiques louent le faire large et simple de Hugues, l'expression austère de ses figures, la vigueur de son coloris, mais ils lui reprochent de la dureté dans les contours, de l'obscurité dans les ombres, une certaine absence de clair-obscur ou de relief et de transparence dans les chairs. Comme Memlinc à Bruges, il fut en Brabant le dernier chef de l'école des Van Eyck, qui devait bientôt se transformer sous la direction de Quentin Metzys, puis subir l'influence des maîtres italiens. Après lui, la vieille manière des gothiques s'affaiblit et tend à disparaître, tandis que l'art de la renaissance s'élève de plus en plus et triomphe enfin, grâce à Jean de Maubeuge et à Bernard van Orley.

Alphonse Wauters.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les seuls travaux spéciaux à consulter sur Van der Goes sont les suivants : De Busscher, *Recherches sur les Peintres gantois* (Gand, 1859, in-8°), p. 69 et suivantes, et Wauters, *Histoire de notre première école de peinture, cherchée dans les meilleures sources*, discours prononcé à la séance publique de l'Académie royale de Belgique, le 21 mai 1863. Une liste des membres de la corporation plastique de Gand, où se lisent les noms de quelques Van der Goes, est certainement tronquée et fautive.

Les tableaux de Van der Goes mentionnés par Van Mander et Van Vaernewyck ne se retrouvent plus. Vasari ne cite que le triptyque de Florence. On attribue encore à Hugues les œuvres suivantes :

A Alton-Tower, dans le Straffordshire, *Marie debout tenant l'Enfant Jésus qui bénit le donateur, agenouillé*, daté de 1472.

Au Musée de Berlin, un grand nombre de panneaux, où les défauts de Van der Goes sont poussés à l'excès.

Au Musée de Bologne, une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, sujet que Van der Goes paraît avoir affectionné.

A Florence, au palais Pitti, un *Portrait de Portinari*, d'après le tableau de Santa-Maria-Nuova. Dans la galerie des Uffizi, la *Vierge tenant l'Enfant Jésus, à qui sainte Catherine offre une fleur*, la plus charmante et la plus délicate des œuvres de Van der Goes, selon Crowe et Cavalcaselle.

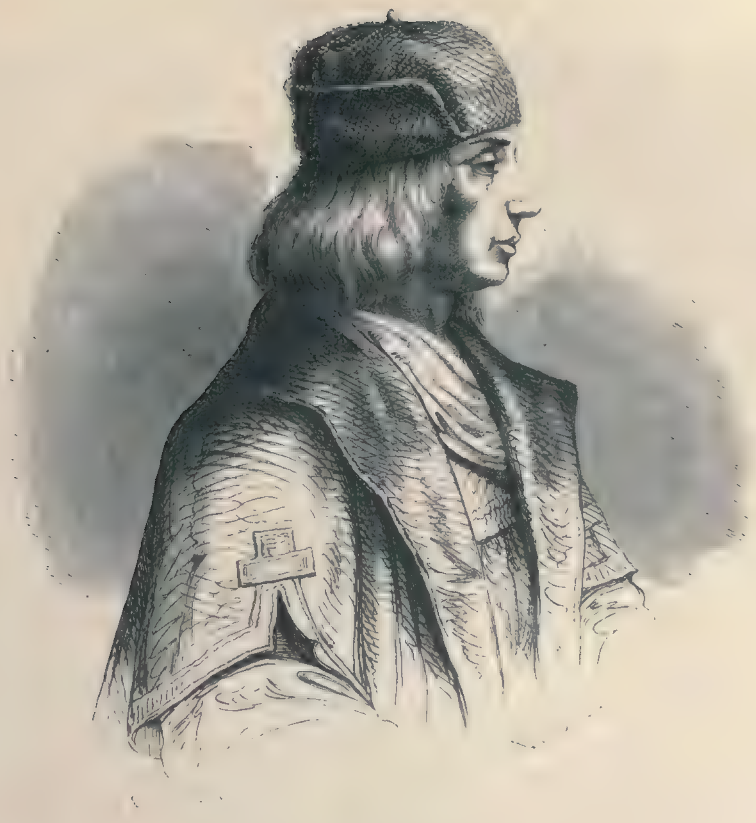
Au Musée de Lille, un sujet mystique : des *Anges dans un paysage montueux.*

A la pinacothèque de Munich, *Saint Jean dans le désert*, daté de 1472 (gravé dans le *Messager des arts et des sciences*, année 1833, p. 417), une *Annonciation*, lithographiée par Strixner et publiée par Boisserée en 1821 ; et quelques tableaux de peu de valeur.

A Paris, à la Cour impériale, le *Crucifiement*, tableau où l'on retrouve la plupart des qualités et des défauts de Van der Goes, mais qui ne peut lui appartenir, si, comme on l'a dit, le tableau est antérieur à l'année 1452.

A Pistoie, près de Florence, une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, signé H. G.

PARIS. — IMP. POITEVIN, 2 ET 4, RUE DAMIETTE.



École Flamande. *Histoire, Genre, Portraits*

QUENTIN MATSYS

NÉ VERS 1460 — MORT EN 1531



Lorsque, dans la ferveur de ses curiosités d'artiste, le voyageur qui arrive à Anvers se dirige vers Notre-Dame et traverse, pour entrer dans l'église par la porte principale, la petite place aux Gants, ses yeux s'arrêtent involontairement devant un monument d'un caractère particulier et qui, malgré sa destination vulgaire, s'empare tout de suite de l'attention et des regards du passant. Pour les servantes du voisinage, ce monument n'est sans doute qu'un puits où il est bon de venir chercher de l'eau en causant de l'événement de la veille; mais pour celui qui sait voir, pour celui qui se souvient, ce puits est recouvert d'une sorte de dais, chef-d'œuvre exquis de la ferronnerie du quinzième siècle. Quatre barres de fer, verticalement plantées dans la margelle, supportent un élégant amalgame de feuillages et de rinceaux au sommet duquel se dresse la statuette de Brabon, le chevalier légendaire, qui, dans les temps anté-historiques, coupa, dit-on,

la main au géant Antigon, le fabuleux parrain d'Anvers[1]. Cet ouvrage, tout entier façonné au marteau, est d'une délicatesse achevée. Jamais châsse ou reliquaire ne fut ciselé avec un soin plus patient, avec un goût plus rare, et, tout le prouve, le serrurier qui a forgé ce charmant travail en savait plus que bien des orfèvres.

A quel ouvrier, à quel artiste attribuer ce chef-d'œuvre? L'histoire hésiterait peut-être à le dire; mais la tradition est moins scrupuleuse, et à la question que nous venons de poser, elle répond par un nom précis et par une amoureuse légende. Si vous êtes curieux de savoir l'un et l'autre, on vous dira qu'aux dernières années du quinzième siècle vivait à Anvers avec sa mère un jeune ouvrier forgeron, un *maréchal*, qui, dans son pénible métier, était le plus habile homme du monde. Tout en travaillant son fer, Quentin Matsys ou Metsys — car c'est ainsi qu'il se nommait — s'éprit de la fille d'un peintre, Alit ou Adélaïde Van Tuylt; mais le père ne voulait pour gendre qu'un artiste et refusait ce nom à l'adroit ouvrier qui avait décoré le fameux puits de la cathédrale. Matsys prit alors une résolution héroïque : il quitta sa forge et ses outils, parcourut les villes d'Allemagne et peut-être l'Angleterre, et grâce à un patient labeur, grâce aussi à ses dispositions heureuses, il acquit le talent qui lui manquait et devint un des premiers peintres de son temps. Van Tuylt, obéi dans son impérieux caprice, n'eut désormais plus de raison de refuser sa fille à l'ancien forgeron, qu'on persista à appeler *le maréchal d'Anvers*. Et que si vous demandez une preuve à l'appui de ce récit, on vous montrera l'inscription composée au siècle suivant par Lampsonius pour accompagner le portrait de Matsys, et on vous dira que, sur le piédestal de la statue érigée en 1629 à la mémoire de l'artiste, Corneille van der Geest fit graver le vers fameux qui répond à tout :

Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem.

Il est vrai qu'il y a sur les commencements de Quentin Matsys une tradition différente et plus probable. D'après cette autre version, Matsys, nature délicate et frêle, serait tombé malade à vingt ans. Obligé d'abandonner un travail trop rude pour lui, il aurait pris des outils moins lourds, et après avoir enluminé pour les confréries pieuses de la ville de grossières images gravées sur bois, il aurait abordé la peinture, on sait avec quel succès[2]. Mais quel que soit le plus ou moins de vraisemblance de ces légendes, que la dernière édition du catalogue du musée d'Anvers déclare d'ailleurs apocryphes, il est temps de rendre la parole à l'histoire.

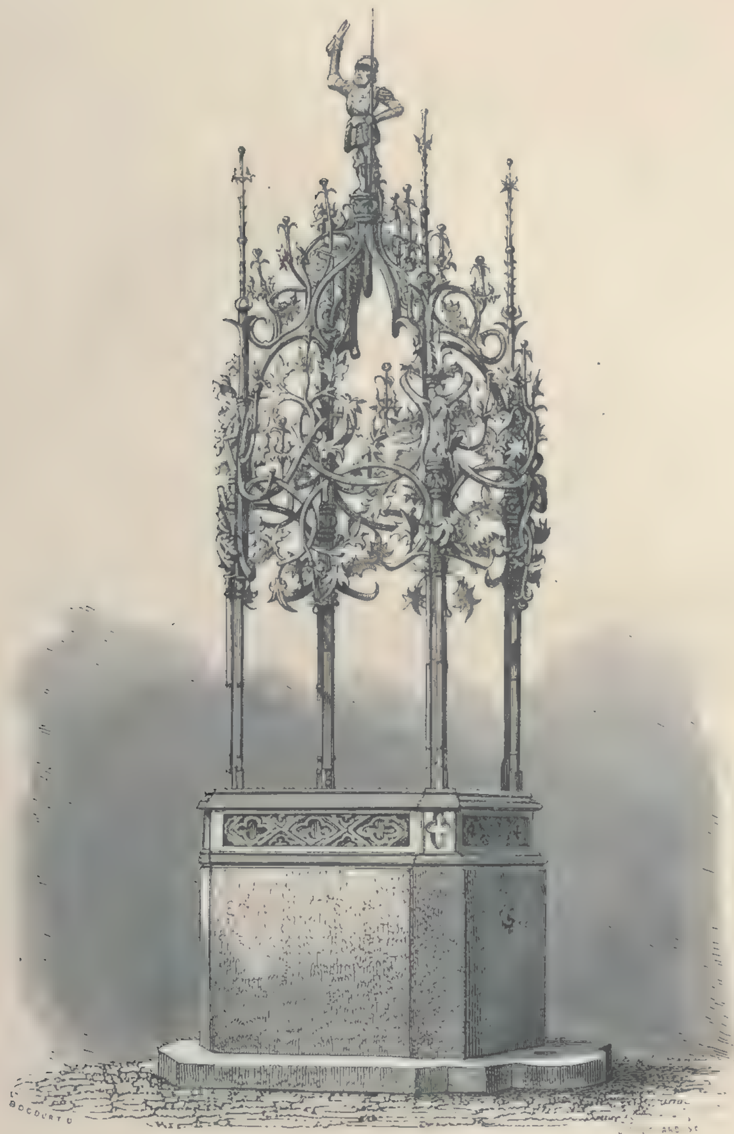
Malgré de savantes recherches et les longues polémiques auxquelles elles ont donné lieu, il n'est pas possible de dire encore d'une manière précise où et quand Matsys est venu au monde[3]. Depuis trois siècles, Louvain et Anvers se disputent sur ce terrain douteux. A l'appui de la prétention de la première de ces villes, M. Edouard Van Even produit une pièce qui établit que dès 1440, Arnold et Nicolas Massys, originaires de la Campine, jouissaient à Louvain des droits de bourgeoisie, et il conjecture que Quentin est un de leurs descendants directs. Il ajoute que, de 1469 à 1530, on signale à Louvain l'existence d'un certain Josse Metsys, serrurier et maître horloger de la ville. Enfin il invoque l'autorité — un peu suspecte — de Guichardin, qui, dans une liste des peintres de son temps, mentionne Quentin comme né dans l'ancienne capitale du Brabant.

[1] On raconte qu'Antigon, qui s'était établi sur les bords de l'Escaut, rançonnait les marchands et coupait une main à ceux qui osaient trouver ses brigandages de mauvais goût. De là le nom d'Anvers, *Antwerpen* (*Hand werpen*, main jetée).

[2] Cette tradition a elle-même ses variantes. Voici le texte de Pilkington : " Some affirm that the first unfolding of his genuis was occasioned by the sight of a print, which was shown to him by a friend, who came to pay him a visit while in a declining state of health from the labour of his former employment; and that by his copying the print with some degree of success, he was animated with a desire to learn the art of disign. " *General dictionary of Painters*. 1840, p. 360.

[3] Le nom même de l'artiste a subi, dans les textes contemporains, toutes les variations d'une orthographe hésitante. On le trouve écrit *Messys*, *Matsys*, *Metsys*, *Mascys* et plus souvent *Massys*. Le fils de Quentin signe ordinairement *Massiis*. La forme que nous adoptons nous est donnée par la signature du maître telle qu'on la peut lire sur le tableau que possède le Musée du Louvre.

Les savants rédacteurs du catalogue du Musée d'Anvers sont peu touchés de ces considérations. Ils répondent que, d'après l'ancien droit brabançon, Arnould et Nicolas Massys pouvaient fort bien payer les droits de bourgeoisie à Louvain, sans y demeurer. Ils ajoutent que leur ville a aussi possédé, à partir de 1446 et peut-être avant, une famille Metsys ou Massys dont les origines devraient vraisemblablement être recherchées du côté de Malines. M. Léon de Burbure, qui a compulsé avec un soin si patient les archives de



LE PUITS D'ANVERS

l'église Notre-Dame, constate, de 1453 à 1466, l'existence à Anvers d'un forgeron, Jean Metsys, qui fit pour le compte de la cathédrale plusieurs ouvrages en fer d'un prix élevé, et qui était en outre chargé de la réparation de l'horloge de Saint-Jacques. Après sa mort, survenue vers 1467, la veuve de ce Jean Metsys touchait encore quelques escalins, solde des travaux exécutés sans doute par son mari.

Il y a tout lieu de supposer — et M. Alfred Michiels[1], qui a récemment résumé la discussion dans une

[1] *Rubens et l'école d'Anvers*, 1854, page 19.

page excellente, accepte nettement cette conjecture, — il y a lieu de supposer, disons-nous, que le forgeron Jean Metsys, qui travaillait pour Notre-Dame, fut le père du peintre dont nous allons dire la vie. Dans cette hypothèse, Quentin serait probablement né à Anvers; mais à quelle époque?..... Le catalogue du Musée de cette ville fixe la naissance de Matsys vers 1460, et tout porte à croire que, bien qu'incertaine encore, cette date ne doit pas s'éloigner beaucoup de la vérité. Espérons qu'un document authentique viendra bientôt mettre les érudits d'accord et résoudre tous les doutes. Même pour les questions d'un intérêt secondaire, notre curiosité aime à tout savoir.

Si Quentin Matsys est né dans l'atelier d'un forgeron, il est tout naturel de penser que, dans sa première jeunesse, il a pu lui-même tenir le marteau et la lime; mais n'en déplaise à la légende, rien n'établit qu'il soit, plutôt que son père ou tout autre *ferronnier* du temps, l'auteur du gracieux ornement du puits d'Anvers. Une incertitude pareille, et peut-être plus grande encore, doit régner à propos de la tombe en fer qui recouvre, dans la chapelle du château de Windsor, la sépulture d'Édouard IV et que, d'après une tradition déjà ancienne, on montre au voyageur comme une œuvre de Quentin Matsys[1]. Mais laissons une fois encore les suppositions et les contes. D'après un manuscrit attribué au docteur Jean Molanus, ce serait sous Rogier Van der Weyden, que Quentin aurait appris la peinture. Toutefois cette assertion ne doit être acceptée qu'avec réserve, et en tout cas, Rogier Van der Weyden étant mort en 1464, ce ne serait pas lui, mais l'un des peintres qui portent son nom qui aurait pu être le maître de Matsys. C'est donc aux registres de la confrérie de Saint-Luc à Anvers qu'il faut demander la première date authentique de la vie de Quentin. Ils nous apprennent qu'en 1491-1492, il fut reçu franc-maître de la gilde, et l'on doit croire que le jeune artiste jouit bientôt parmi ses collègues d'une certaine estime, puisque les élèves ne tardèrent pas à lui arriver[2] : on sait en outre que, peu de temps après sa réception (1496), une médaille fut frappée en son honneur[3].

Quel était à son début le talent de Quentin Matsys? Deux tableaux conservés au Musée d'Anvers permettraient peut-être de le dire. L'un représente une tête de Christ, l'autre une Vierge. On reconnaît dans ces peintures l'œuvre d'un artiste qui, timide encore, tient au quinzième siècle par les plus intimes attaches. Pour le galbe des visages, pour le sentiment des attitudes, Matsys n'a rien inventé : respectueux imitateur des formes mises en honneur par ceux qui l'ont précédé, il a religieusement donné au Christ sa physionomie connue; il l'a figuré tel qu'au commencement du siècle on le peignait à Cologne et à Bruges. Il a représenté Jésus la tête entourée d'une légère auréole et revêtu jusqu'à la naissance du torse d'une tunique d'un ton rougeâtre qui s'agrafe sur la poitrine à l'aide d'un fermoir curieusement enrichi de pierres précieuses. A sa gauche, on remarque une croix savamment ouvragée dans le goût du quinzième siècle. Le Christ, par un geste hiératique, lève la main droite pour bénir. Cette effigie, qui manque un peu de relief et qui dénote un pinceau plus soigneux que hardi, s'enlève froidement sur un fond verdâtre. *La Vierge*, qui lui sert de pendant, a peut-être un caractère plus nouveau; le type s'y accuse avec plus d'individualité, c'est presque un portrait, et l'on y reconnaît quelque chose de plus humain, de plus accentué, dans le sens de cette école intermédiaire qui prépare les splendeurs de l'art flamand. Quant à l'exécution, elle n'est guère moins timide dans *la Vierge* que dans *le Christ*. La coloration générale de ces deux peintures, si remarquables d'ailleurs par la naïveté patiente du faire, est tendre, douce et presque un peu pâle. Ces œuvres ne sont pas les seules qu'on puisse citer comme échantillon des commencements de Matsys : « On trouve, dit un touriste, dans la chapelle de Saint-Maurice, à Nuremberg, une *Trinité* et un *Crucifiement* représentés par lui avec tout l'appareil des formes ogivales et avec une couleur légère, rosée,

[1] *Magasin pittoresque*, 1834, pages 6 et 363. — D'autres ouvrages du même genre sont aussi attribués à Quentin : « Il fit de la mesme manière un balustre qui est à Louvain. » Félibien, *Entretiens sur la vie des peintres*, tome I, page 542. Dans l'ouvrage que Félibien appelle un *balustre*, il faut sans doute reconnaître la fermeture de fer des fonts baptismaux de l'église Saint-Pierre. Voyez le *Catalogue du Musée d'Anvers*, 1857, page 46.

[2] Quentin Matsys eut successivement pour élèves Ariaen en 1495; Willem Meelenbroec en 1501, Édouard Portugalois en 1504 et Hennen Boechmakere en 1510.

[3] *Catalogue du Musée d'Anvers*, pages 43 et 44.

transparente qui n'a point d'analogue dans cette époque[1]. » Cette pratique hésitante et je dirai volontiers féminine était bien loin d'annoncer les hardiesses qui éclatent dans le chef-d'œuvre de Quentin Matsys, *l'Ensevelissement du Christ*, du Musée d'Anvers.

Le noble artiste était dans la plénitude de son talent et de sa force lorsqu'il peignit cet admirable



L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST.

triptyque. La provenance de ce morceau, qui est une date dans l'histoire de l'art flamand, nous est heureusement connue. La corporation des menuisiers d'Anvers, désirant faire décorer la chapelle qu'elle possédait à la cathédrale de Notre-Dame, demanda en 1508 à Quentin Matsys, un tableau d'autel et les deux panneaux destinés à le couvrir. Matsys prit son meilleur pinceau, recueillit ses forces, et fit si bien que son œuvre est tout un poème douloureux. Le volet de droite représente la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, avec la fille d'Hérodiade, qui apporte sur un plat d'argent la tête sanglante du précurseur;

[1] H. Fortoul, *De l'art en Allemagne*, tome II, page 154.

celui de gauche figure le *Martyre de l'évangéliste saint Jean*, déjà plongé dans la bouillante fournaise. Ces deux scènes, racontées avec ce sentiment à la fois dramatique et volontairement familier que rendent plus étrange encore les costumes du quinzième siècle, sont des tableaux d'une inappréciable curiosité historique, mais elles ne sont rien auprès de la peinture principale, *l'Ensevelissement du Christ*.

Aux dernières lignes du vaste paysage qui occupe le fond de la scène, se dressent le Calvaire et ses trois croix : deux d'entr'elles portent encore les cadavres des larrons qui y ont été attachés; mais le Christ a été descendu de l'arbre fatal et l'on voit sur le premier plan son pâle cadavre, entouré des saintes femmes et des pieux personnages qui s'apprêtent à l'ensevelir. Autour du supplicié se pressent la Vierge, agenouillée, muette et comme perdue dans une douleur qui ne doit pas avoir de fin; la Madeleine essuyant avec ses cheveux les pieds sanglants de celui qui lui pardonna ses fautes; saint Jean, qui supporte en ses défaillances la mère du Christ; Joseph d'Arimathie soutenant la tête décolorée de son maître et considérant avec pitié les hideuses blessures que la couronne d'épines a faites à ce noble front. Deux saintes femmes sont placées derrière ce groupe et le complètent. Nous sommes certes bien loin de citer comme un modèle la composition de Matsys : les gaucheries y abondent, l'inexpérience du dessin y saute aux yeux, et cette œuvre singulière peut être citée comme l'une de celles où l'idéal fait le plus défaut. Il est même à remarquer combien l'auteur était alors en retard sur les préoccupations contemporaines. En 1508, Léonard de Vinci et Michel-Ange avaient déjà étonné le monde par leurs chefs-d'œuvre, Raphaël était depuis longtemps en possession de son génie; mais l'Italie n'existe pas pour Quentin Matsys, et toujours tourné du côté du moyen âge, qui pour tous vient de finir, il ignore le grand réveil, la Renaissance!

Au point de vue de la beauté des formes et de la pureté des types, l'auteur de l'*Ensevelissement du Christ* est encore un barbare; mais, sous le rapport de l'expression, quelle science vaut la naïveté touchante de cet artiste loyal qui travaille, non avec ses souvenirs d'école, mais avec son cœur! L'impression générale qui se dégage de son tableau a quelque chose de poignant : les personnages qu'il y a introduits sont disgracieux, maladroits, grotesques si l'on veut, mais ils sont émus au profond de l'âme, ils mènent un deuil éternel, et c'est là que réside la valeur de cette œuvre, inacceptable au point de vue rigoureux de la beauté classique, mais digne, si l'on en juge avec le cœur, de tous les respects et de mieux que cela peut-être.

Il y a beaucoup à dire aussi, et, je crois, beaucoup à apprendre, pour peu qu'on recherche et qu'on étudie, dans l'*Ensevelissement du Christ*, les qualités pittoresques qui y abondent. Matsys, en ses commencements, était un pinceau timide, difficile, empêché; le voilà affranchi, maître de lui-même, et voilà qu'il nous révèle — avant la venue des maîtres consacrés — l'éclosion d'une école flamande, ou pour mieux dire, d'une école d'Anvers. Matsys est la transition visible et glorieuse entre les coloristes de Bruges qui viennent de disparaître, et Rubens, dont l'avènement doit être, à la fin du siècle, la surprise et la joie des Flandres. Ce n'est pas que, dans l'*Ensevelissement du Christ*, Matsys joue hardiment avec tous les tons de la palette et connaisse le secret des oppositions savantes, Venise seule à cette date déchiffrait le mot de l'énigme; mais il a du moins un sentiment exquis des gammes intenses, un profond respect pour la justesse et la convenance des nuances locales et surtout une manière chaude et vivace d'animer les carnations humaines, méthode excellente où l'on peut entrevoir d'avance le génie des coloristes qui vont venir [1].

Des qualités presque pareilles recommandent l'intéressant tableau du Louvre, cette *Descente de croix* qui, longtemps attribuée à Lucas de Leyde, a été récemment rendue à son véritable auteur, Quentin Matsys. Cette peinture n'est que le milieu d'un triptyque dont les volets ont disparu. Au centre de la composition, qui s'enlève, vigoureuse et colorée, sur un fond d'or, on voit Nicodème qui, monté sur l'échelle, détache de la croix le corps inanimé du Sauveur. Au-dessus de lui, un serviteur l'aide dans ce pieux travail et

[1] « Encore qu'il y ait près de deux cent cinquante ans que cette pièce est peinte — disait Mensaert en 1763 — les couleurs en sont si belles et si vives, qu'on croit voir une mignature. » *Le Peintre amateur et curieux*, tome I, page 140.

supporte le bras gauche du Christ, dont le bras droit est soutenu par une sainte femme, agenouillée et pleurante. Près d'eux sont Joseph d'Arimathie et Marie-Madeleine, et derrière celle-ci, une autre sainte femme portant la couronne d'épines. A gauche, le disciple bien-aimé de Jésus soutient dans ses bras la Vierge à demi-morte de douleur. Enfin, sur les premiers plans, des ossements, un vase de parfum et divers accessoires analogues complètent cette scène de deuil.

De même que dans l'*Ensevelissement du Christ* du musée d'Anvers, il y a dans la *Descente de croix* du Louvre des inexpériences de dessin, une sorte de gaucherie dans les attitudes, un dédain profond pour



LES AVARES.

le style, enfin mille particularités, mille indigences qui semblent trahir un pinceau du quinzième siècle ou, du moins, la main d'un artiste complètement étranger au charme des élégances italiennes. Les costumes eux-mêmes ont quelque chose d'historiquement barbare : ils affectent une tournure si archaïque ; certains détails — par exemple les gants verts de la Madeleine — sont d'une originalité si rare, qu'un spectateur inattentif pourrait s'y tromper et s'exposerait peut-être à ne voir qu'une œuvre bizarre dans ce tableau, qui est en réalité une œuvre admirable. Il faut faire abstraction de la forme que le naïf artiste a donnée à sa pensée pour étudier le drame éternellement vrai dont il a exprimé les poignantes angoisses. Le cadavre du Christ a pris, sous le pinceau de Matsys, les pâleurs mates, les rigidités anguleuses, les laideurs émouvantes que la mort prête aux corps qu'elle touche. La Vierge s'abîme, presque folle, dans un désespoir sans horizon, et, le regard perdu, les yeux rougis de larmes de sang, les saintes femmes qui l'assistent à cette heure

suprême ne sont pas des comparses inutilement mêlés à la scène, mais des âmes émues qui, en s'associant au deuil maternel, sont en même temps torturées par leur propre douleur [1]. Ajoutons que dans ce tableau, comme dans l'*Ensevelissement du Christ*, les physionomies des personnages et les moindres détails des costumes sont étudiés sur nature avec une conscience, une patience que nous qualifierions volontiers de vénérables. Les types ont une intimité si pénétrante qu'on les prendrait pour des portraits, et il est telle figure — celle de la Madeleine notamment — qui, regardée un moment, s'empare de l'attention du spectateur et s'incruste à jamais dans sa mémoire. Étudié sous le rapport purement pittoresque, ce tableau abonde en surprises excellentes. La coloration, parfaitement harmonieuse, y présente des nuances vives, des tons intenses qui révèlent un artiste des mieux doués. Un œil habitué aux splendeurs de l'idéal italien pourrait, dans cette composition, relever bien des fautes; mais, si elle se place au point de vue du caractère et du sentiment, la critique doit tout pardonner.

A l'heure où il achève le tryptique d'Anvers et la *Descente de croix* du Louvre, Quentin Matsys nous apparaît donc comme parvenu au plus haut degré de son talent. D'autres sujets religieux furent demandés à son pinceau. On sait qu'il avait peint pour une des chapelles de la cathédrale un *Christ en croix;* mais ce tableau a disparu lors de la dévastation des églises par les briseurs d'images. Quentin peignit aussi, pour Saint-Pierre de Louvain, un tryptique, qui fut placé dans la chapelle de Sainte-Anne, et où il représenta au milieu une *Sainte Famille*, à gauche un ange annonçant à Zacharie la grossesse d'Élisabeth et à droite la mort de la Vierge [2].

Ces grands travaux obtinrent auprès des contemporains de Matsys un succès considérable et l'ancien maréchal eut bientôt une renommée. Il faisait d'ailleurs bonne figure dans la ville d'Anvers, déjà si amoureuse de l'art et des artistes. On ne connaît bien ni son caractère ni sa vie, mais tout fait présumer en lui les habitudes laborieuses d'un homme simple, aimant le chez-soi et la tranquillité féconde de l'atelier. Sa femme, Adélaïde Van Tuylt, était morte en lui laissant six enfants. On ne dit pas combien dura ce veuvage, mais on sait qu'en 1508 ou 1509, Matsys épousa en secondes noces Catherine Heyens, qui lui donna bientôt une autre famille [3]. Le peintre, ou *meester Quinten* comme on l'appelait volontiers, était d'ailleurs une véritable organisation d'artiste. Carl van Mander prétend qu'il fut un musicien très-habile; on a dit également qu'il avait cultivé avec quelque succès les lettres flamandes. Aussi Matsys avait-il de par le monde littéraire des amitiés puissantes ou illustres. Il paraît avoir connu familièrement Thomas Morus et Pierre Gilles (Petrus Egidius). Érasme était son ami, et faisait le plus grand cas de son talent. Dans une lettre datée du 4 des calendes de septembre 1526, il en parle avec éloge et le traite de *insignis artifex*. Quentin acquitta noblement sa dette. « Il y avoit, dit Félibien, dans le cabinet du feu roy

[1] Il ne sera peut-être pas sans intérêt pour le lecteur de savoir ce qu'un critique de la fin du dix-septième siècle pensait de cette œuvre puissante. « J'omettois à vous dire que, dans une des grandes salles de la maison professe des Jésuites de Paris, on voit un grand tableau de forme irrégulière sur fond de bois où il (Matsys) a exprimé tout ce que la passion, la douleur et la tristesse ont de plus particulier. C'est une *Descente de croix*, où l'on voit un Christ mort d'une carnation si livide et si mortifiée, que, sans le sujet qu'elle offre aux yeux, elle vous feroit horreur. La Vierge paroît à ses cotez sans mouvement et sans vie, mais d'une manière si pathétique et si affligeante, qu'il est difficile de ne pas mourir avec elle. Les femmes qui l'accompagnent pleurent pour elle, et marquent, par la désolation et le délabrement de leur attitude, ce que l'amour est capable de produire dans un cœur qui aime et qui souffre. Ceux qui ont aidé à le descendre de ce poteau ne sçavent ce qu'ils sont, et, tous surpris de l'état où ils voyent leur maître, ils voudroient n'avoir jamais été. Enfin la consternation est si grande dans toute cette représentation, qu'il n'est pas possible de la voir sans dire à l'avantage de son autheur que c'est une des plus rares pièces qu'il ait jamais fait. » (Florent Lecomte, *Cabinet des singularitez*, 1702, II, page 198.)

[2] Descamps a parlé de ce tableau en termes assez étranges. « Il y a certainement, écrit-il, des têtes comme si elles étoient de Raphaël pour la finesse et les expressions; la couleur est aussi belle et aussi éclatante que si le tableau venoit d'être peint : avec tout cela, je suis loin de le regarder comme un chef-d'œuvre; tout y est dur et avec sécheresse, sans effet et sans aucune souplesse dans le dessin. » *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*. 1838, page 97.

[3] On montre à Florence le portrait de Catherine Heyens, la seconde femme de Matsys. Cette œuvre délicate est, dit-on, datée de 1520. V. A. Michiels. *Rubens et l'École d'Anvers*.

d'Angleterre Charles I[er], les portraits d'Érasme et de Petrus Égidius dans un mesme ovale : le dernier tenoit une lettre que Thomas Morus, qui estoit intime ami de tous les deux, luy avoit écrite » Et c'est même à ce propos que le chancelier de Henri VIII adressa à Quentin Matsys des vers dont l'éditeur des lettres d'Érasme nous a conservé le texte, et où, suivant l'usage du temps, le philosophe de Rotterdam le compare tout simplement à Apelles [2].

Mais ce n'est que par exception, et pour complaire aux caprices de son cœur, que Quentin faisait des



F. BOCOURT DEL. METSYS P. J. GUILLAUME SC.

LE BANQUIER ET SA FEMME.

portraits : d'ordinaire, il peignait plus volontiers des intérieurs de boutique ou de comptoirs, où il introduisait, en leur conservant à peu près leurs proportions naturelles, des avares entassant amoureusement des piles de sequins et de ducats, ou des marchands caressant de la main et du regard de splendides orfévreries. Nous avons au Louvre un excellent échantillon de cette manière que Matsys a

[1] Voyez aussi sur ce double portrait, M. de Burigny, *Vie d'Erasme*, 1757, tome I, page 220.

Quintine, ô veteris novator artis,
Magno non minor artifex Apelle,
Mirè composito potens colore
Vitam adfingere mortuis figuris, etc.

peut-être trop aimée : je veux parler du *Banquier et sa femme*, tableau qui paraît avoir été peint — car la date n'en est pas aisément lisible — en 1518 ou 1519 [1]. Le mari, banquier sans doute et en même temps prêteur sur gages, compte un rouleau de pièces d'or, tandis que sa femme, assise auprès de lui, interrompt la lecture du manuscrit enluminé qu'elle feuillette pour écouter, elle aussi, la douce musique des doublons tombant l'un après l'autre sur la table sonore. Le visage du banquier a un caractère saisissant : c'est un homme amaigri et brûlé par les fièvres du lucre ; la femme est de la même religion que lui ; le charme lui manque, et Matsys, toujours indifférent à l'élégance, lui a donné des mains singulièrement disgracieuses et maladives. Au fond, la porte s'entr'ouvre sur une rue et laisse entrevoir deux bourgeois flamands hardiment indiqués dans un sentiment caricatural, car l'artiste sacrifie quelquefois au burlesque. Je n'ai d'ailleurs aucune peine à le reconnaître : le tableau du *Banquier et sa femme* ne ressemble en rien à l'*Ensevelissement du Christ :* le faire y est de beaucoup moins large et trahit même quelque sécheresse; l'importance exagérée des accessoires nuit aux figures, et le détail y est peut-être caressé d'un pinceau trop patient.

A côté de cette peinture célèbre, il faut placer un tableau plus célèbre encore, les *Avares,* qui font partie de la collection de la reine d'Angleterre à Windsor-Castle. Matsys y a représenté, à mi-corps et dans des dimensions un peu plus grandes que nature, deux personnages qui s'occupent à compter et à vérifier des monnaies. L'un écrit dans un gros livre posé sur une table chargée d'or, d'argent, de joyaux et de pierreries. Son compagnon se penche vers lui et semble suivre de l'œil les calculs de son ami. Des accessoires traités avec beaucoup de soin complètent ce tableau : au fond est une boiserie où l'on voit une tablette sur laquelle sont posés quelques ustensiles de ménage. Un petit perroquet est le seul témoin que le peintre ait donné à cette scène d'intérieur. « L'exécution, a dit un bon juge, est d'une grande manière, non pas d'un grand style, mais d'un dessin arrêté et caractéristique, d'une touche large et simple, par plans décidés, et sans la minutie que ce genre semble comporter et justifier [2]. »

Sans examiner si le pinceau de Matsys se montre réellement aussi large dans les *Avares* que le dit le savant critique que nous venons de citer, nous admirons comme lui le profond caractère que le peintre d'Anvers a imprimé à ses figures, et nous croyons que, sous ce rapport, ce tableau est peut-être supérieur au *Banquier* que possède le Louvre. Ce qui doit frapper aussi dans les *Avares,* c'est le parti pris de couleur adopté par l'artiste. L'un des personnages est coiffé de rouge et vêtu de vert; l'autre porte une coiffure verte et un vêtement rouge : Matsys a recherché un effet de contraste analogue dans les *Comptables* du Musée d'Anvers. Les tons sont d'ailleurs d'une intensité singulière ; ils sont très-francs, et peut-être le sont-ils trop. Il me semble même que, pour un œil véritablement amoureux de l'harmonie et des nuances rompues, la coloration de Matsys n'est pas exempte de dureté : c'est sans doute à propos du tableau des *Avares* ou de ceux qu'il a peint dans ce genre, que Descamps a pu dire de Quentin : « Sa manière est tranchante. » Malheureusement, on ne juge d'ordinaire le maréchal d'Anvers que sur les peintures, assez nombreuses, qu'il a exécutées dans ce sentiment et qui appartiennent presque toutes aux dernières années de sa vie. A voir ces œuvres un peu tendues, dont le coloris brille d'un certain éclat métallique, et qui accusent moins de génie que de patience, on devine que, si l'artiste vieilli tient encore le pinceau d'une main ferme, il n'a plus au fond du cœur ces sources d'émotion jaillissante, ce profond sentiment du drame qui lui ont inspiré la *Descente de croix* et l'*Ensevelissement du Christ.* A la fin d'une carrière si noblement parcourue, aux dernières heures d'une vie si bien employée, le vaillant artiste, qui mit dans son œuvre un si violent effort, avait conquis le droit de se reposer.

[1] Avant cette époque, Matsys avait déjà traité ce sujet dans un tableau, qui, au temps de Baldinucci, se voyait chez un marchand d'Anvers, nommé Stenens. L'historien italien nous apprend que cette peinture était datée de 1514 (*Notizie de' Professori del Disegno*, 1811, tome VI, page 329), et Florent Lecomte, qui choisit étrangement ses mots, voit dans cette scène « la chose du monde la plus galante et la mieux concertée dans son expression. »

[2] W. Burger. — *Trésors d'art exposés à Manchester*, page 162.

Mais Quentin Matsys ne se reposa pas. Jusqu'à l'instant suprême, il resta fidèle à la tâche commencée, peignant des portraits ou des sujets de fantaisie, attentif à l'éducation de ses enfants et de ses élèves. S'il est difficile de dire quand naquit Matsys, il n'est guère plus aisé d'indiquer exactement l'époque de sa mort; on sait toutefois que Van Mander et les anciens biographes se sont trompés quand ils l'ont fait mourir en 1529. Matsys vivait encore le 8 juillet 1530, puisqu'on le voit figurer dans un acte passé ce jour-là devant le magistrat d'Anvers, mais il n'existait plus le 12 octobre 1531, date de l'acte de partage fait entre la veuve du peintre et ses enfants mineurs. Ajoutons que les registres de la cathédrale constatant le décès de *meester Quinten* pendant l'année comprise entre la Noël 1530 et celle de 1531, il y a toute apparence que c'est pendant le premier semestre de cette dernière année que s'est éteint le fameux maréchal d'Anvers [1].

Quentin Matsys ne mourait pas tout entier : il laissait, comme héritier de son nom et de sa manière, un fils, nommé Jean, qui, élève de Jaket Oskens en 1516, devint franc-maître en 1531 et vivait encore en 1569. Mais ce ne fut que pendant sa jeunesse que Jean Matsys resta fidèle aux traditions de son père Après avoir pendant quelques années copié ses tableaux et multiplié à un grand nombre d'exemplaires ses *Avares* et ses *Banquiers*, il subit à son tour les influences italiennes, et se laissa prendre — en gardant pourtant un peu de sa gaucherie première — aux séductions de la Renaissance. Si l'on en juge par sa *Betsabée*, du Louvre, par sa *Guérison de Tobie*, du Musée d'Anvers, il parla comme un barbare la belle langue des élégances. Son dessin est maniéré, sa forme est pauvre, il épèle sans comprendre. Quentin trouva en Allemagne des imitateurs plus zélés; mais son action ne fut pas de longue durée. Avant la moitié du seizième siècle, le vent qui soufflait de Rome et de Florence avait dispersé tous ces copistes attardés.

Ainsi, Quentin Matsys n'a pas eu l'honneur de fonder une école; et il a eu d'autant moins d'influence sur ses contemporains, que sa plus grande force était dans son sentiment, chose admirable et fragile qu'un maître ne peut léguer à ses élèves Mais sa personnalité ne tient pas moins, dans l'histoire de l'art flamand, une place glorieuse et enviée. Matsys, un peu en retard sur le mouvement de son époque, a exprimé, sans le savoir peut-être, les vagues tristesses de ces esprits tendres, qui voyaient avec regret finir le moyen âge et qui ne sentaient pas bien l'opportunité de cette renaissance dont parlaient avec tant de fanfares ceux qui revenaient d'Italie. Fidèle à l'autorité du culte de la veille, l'auteur de l'*Ensevelissement du Christ* a un instant prolongé le quinzième siècle dans le seizième; il ne s'est pas agenouillé devant l'antiquité retrouvée. Mais, admirablement sincère, il a galvanisé des formes mortes en les réchauffant à l'ardent foyer de son cœur. Sorte de miniaturiste dans de grandes proportions, il a continué l'œuvre des peintres de Bruges, et il y a ajouté beaucoup. Comme eux, il a eu l'amour de la nature, la religion du détail, le génie de la patience. C'est un spectateur assidu des choses de la réalité, qui, dans l'ardeur de son zèle, respecte jusqu'à la laideur. Par ces qualités précieuses, il est Flamand autant qu'on peut l'être; il l'est aussi par son coloris si intense toujours et si attentif à traduire la vérité du ton local. Laissez finir le seizième siècle, laissez passer la foule érudite des imitateurs de Michel-Ange et de Raphaël, et lorsque Rubens viendra clore cette comédie italico-flamande, vous verrez reparaître le génie de la nationalité un instant asservi, vous comprendrez que l'ancien forgeron d'Anvers est bien un artiste de son pays, et qu'il a sagement fait de rester fidèle à ses instincts. Sans doute, l'idéal est absent de son œuvre, l'élégance manque à ses types, la grâce ne resplendit pas sur ses figures, mais l'effort de Quentin Matsys veut qu'on le constate et qu'on le glorifie, car, dans son inexpérience des belles formes, il a montré une émotion loyale et profonde, un sentiment dramatique et douloureux que de plus savants que lui n'ont pas connus.

PAUL MANTZ.

[1] Si l'on acceptait ces chiffres, il faudrait sans doute voir le dernier tableau de Quentin Matsys dans un portrait qui est daté de 1531, et qui, d'après une indication que nous empruntons à M. Waagen, appartient à lord Northwick. *Treasures of Art in Great Britain*, 1854, tome III, page 206.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les catalogues des collections publiques et des cabinets d'amateurs attribuent à Quentin Matsys beaucoup de peintures qui ne sont certainement pas de sa main. Nous indiquerons les tableaux suivants, sans assurer cependant qu'ils soient tous authentiques :

Musée du Louvre. Le *Banquier et sa femme.* Ce tableau est reproduit pour la première fois dans la biographie de Matsys, p. 9.

Le *Christ descendu de la croix.* On ignore quand et comment cette œuvre importante est entrée en France. A la fin du dix-septième siècle, elle était placée dans l'une des salles de la maison professe des Jésuites, rue Saint-Antoine, et nous avons cité la description que Florent Lecomte en donnait alors. Ce tableau paraît être resté chez les Jésuites jusqu'à la destruction de cet ordre. D'après le catalogue du Musée du Louvre, il aurait été transporté en 1763 dans l'église du Val-de-Grâce, au-dessus de la porte d'entrée. Cette indication ne semble pas exacte : bien avant 1763, et à l'heure même où la *Descente de croix* de Matsys ornait la maison des Jésuites, il y avait au Val-de-Grâce, « au-dessus de la porte d'entrée, » une autre *Descente de croix*, qui était attribuée par les uns à Lucas de Leyde, par les autres à Albert Durer, mais qui ne doit pas être confondue avec celle que possédaient les Jésuites, et qui est aujourd'hui au Louvre. (V. d'Argenville, 1749, et G. Brice, 1752.

Le même musée a possédé, sous le premier empire, la *Famille de la Vierge* et *Sainte Élisabeth*, et les deux volets de ce tableau représentant l'un le *Mariage de sainte Élisabeth* et l'autre *Zacharie perdant la parole*. Ces tableaux provenaient sans doute de l'église Saint-Pierre, à Louvain.

Valenciennes. Un *Banquier comptant son or.* (Tableau douteux.)

Anvers. L'*Ensevelissement du Christ* et ses deux volets peints l'un et l'autre de deux côtés ; *Tête du Christ*, *Tête de la Vierge*, *Madeleine*, les *Comptables*, la *Sainte Face.* La reproduction de l'*Ensevelissement du Christ*, — qui n'avait jamais été gravé, — accompagne cette notice, p. 5.

Angleterre. — Windsor. Les *Avares*. Ce tableau, qui a été gravé par Richard Earlom en 1770, et a figuré à l'exposition de Manchester en 1857, est reproduit ci-dessus, p. 3.

Cabinet de M. Green, a Hadley. *La Vierge, l'Enfant Jésus, sainte Catherine et divers saints*, tableau d'autel, avec deux volets, représentant l'un *saint Jean Baptiste*, l'autre *saint Jean l'Évangéliste.* Ce tableau a été exposé à Manchester. Bien qu'il soit certifié par M. Waagen, il ne nous a pas paru dans la manière habituelle du maître.

Cabinet de M. Dandy Seymour. *Une Vieille femme*, demi-figure.

Cabinet de lord Northwick, a Thirlestaine-House. Un *Portrait d'homme.* Ce portrait porte l'inscription suivante : 1531, ÆT. 19.

Hamilton-Palace Une répétition des *Avares*. Ce tableau, qui a beaucoup souffert, pourrait, d'après la conjecture de M. Waagen, être l'œuvre du fils de Matsys.

Collection de M. J. Heath. Une *Tête de Madone.* Cette peinture, que nous avons vue à l'exposition de Manchester, est tout à fait dans la manière de la *Vierge* du Musée d'Anvers.

Le catalogue de Hampton-Court attribue au maréchal d'Anvers un portrait d'homme, mais ce tableau n'est pas mentionné par M. Waagen. On doit peut-être douter de son authenticité.

Dresde. Un *Peseur d'or.*

Berlin. Une *Madone.* (Voir sur ce tableau l'*Art en Allemagne*, par H. Fortoul.)

Vienne. *Saint Jérôme*, un *Usurier*, portrait d'homme, peintures d'une authenticité douteuse.

Munich. La *Circoncision*, un *Homme et une Femme occupés à compter de l'argent ;* deux *Usuriers ; Saint Jean et saint Barthélemy*, la *Madeleine*, *sainte Barbe* et *sainte Christine.*

Francfort. *Portrait d'homme.* Ce tableau porte l'inscription suivante : *le prophète Knipperdolling, bourgmestre et roi à Munster. Quint. Metsiis effigiebat mens Jul. 21 anno 1534* Cette inscription est évidemment fausse.

Nuremberg. (Chapelle de Saint-Maurice.) La *Trinité*, le *Crucifiement*, tableaux cités par M. Fortoul dans l'*Art en Allemagne.*

Stockholm : Un *Banquier avec sa fille et deux débiteurs.*

Saint-Pétersbourg. Les *Peseurs d'or*, deux peintures que M. Viardot signale comme des tableaux de pacotille.

Florence. *Saint Jérôme*, et deux portraits du maître, représenté à un âge différent.

Madrid. La *Vierge* (en buste) ; le *Sauveur* (id.)

M. Reiset possède de Quentin Matsys un dessin double, exécuté à la mine d'argent sur papier préparé. Il représente d'un côté *Trois têtes d'hommes*, et au verso deux *Têtes de femmes.*

Quant à la valeur vénale des œuvres de Matsys, le fait le plus intéressant que nous puissions citer est l'histoire du triptyque du musée d'Anvers. La corporation des menuisiers devait le payer 300 florins, mais les conventions ne furent pas littéralement exécutées, et au lieu d'acquitter le prix principal, les intéressés servirent une rente aux enfants de Quentin Matsys. Plus tard, Philippe II, désireux de posséder ce tableau, en offrit une somme considérable ; mais les menuisiers ne voulurent point s'en désaisir, et la reine Élisabeth ne fut pas plus heureuse, bien qu'elle en eut offert 5,000 nobles à la rose, c'est-à-dire plus de 40,000 florins. Néanmoins, la corporation, appauvrie à la suite de la guerre avec l'Espagne, songeait à se défaire du fameux triptyque, lorsqu'en 1580, et grâce à l'intervention du peintre Martin de Vos, les doyens du métier consentirent à le céder à la ville d'Anvers, moyennant une rente annuelle de 50 florins. Combien vaudrait aujourd'hui ce chef-d'œuvre ? Nul ne peut le dire.

Vente Bonnier de la Mosson, 1745. — Un *Joaillier dans son cabinet, qui écrit sur un registre et qui compte de l'argent* (42 pouces et demi de haut sur 30 pouces et demi de large.) Gersaint, l'auteur du catalogue de cette vente, signale ce tableau comme « très-beau ». Il ajoute qu'il est peint sur bois et très-fini.

Le *Banquier et sa femme,* du Musée du Louvre, acquis le 29 juillet 1806, d'un sieur Marivaux, a été payé 1,800 fr.

Vente Jean Van Hal. Anvers, 1836. — La *Madeleine*, 960 fr. C'est le tableau du Musée d'Anvers.

Vente de Guillaume II, roi de Hollande. La Haye, 1850. — Le *Couronnement de la Vierge*, 2,000 florins ; *Buste du Christ*, *Buste de la Vierge* (ensemble), 2,350 florins.

Imp. Benard et Cie, rue Damiette, 2.



École Flamande. *Sujets Religieux.*

JEAN GOSSART, DE MAUBEUGE

NÉ VERS 1470. — MORT EN 1532.



Après la mort de Memlinc, ce dernier représentant des pures traditions des van Eyck, l'école flamande subit un temps d'arrêt pendant lequel elle oscilla entre sa première manière, qui avait produit tant de chefs-d'œuvre, et un genre différent, mieux approprié aux tendances qui poussaient tous les esprits vers l'antiquité. Il serait curieux de suivre, dans ses détails, les péripéties de cette lutte, de montrer, à côté des artistes qui firent triompher les principes nouveaux, les maîtres dont ils avaient étudié les leçons et ceux qui restèrent fidèles à l'art ancien. Mais, avec Memlinc, la filiation des chefs de l'école de Bruges s'arrête ; on ne peut dire, avec quelque certitude, qui fut son élève de prédilection. Le centre de l'école, que Roger Vander Weyden avait une première fois déplacé en le transférant à Bruxelles, abandonne Bruges pour Anvers, qu'il ne doit plus quitter.

Le caractère de la peinture flamande, caractère pieux et tranquille, subissait d'abord de grandes transformations, chez Metzys et Bosch. Le premier donnait déjà plus de hardiesse au dessin, des mouvements plus libres à ses personnages; il traitait avec une égale prédilection les épisodes de la vie ordinaire et les sujets religieux, tandis que Bosch, comme s'il eût pressenti la révolution dont Luther et Calvin allaient donner

le signal, peignait les scènes de l'enfer avec une exagération touchant de bien près au ridicule. Ces deux peintres forment en quelque sorte la transition entre ceux qui vécurent avant eux et toute une pléiade d'artistes qui apparut dans le premier tiers du seizième siècle, et s'enthousiasma pour les œuvres de l'école italienne, qui parvenait en ce moment à son apogée.

L'artiste dont nous allons esquisser la vie peut être regardé comme le principal auteur de cette révolution; il paraît certain qu'il revint d'au delà des Alpes avant Bernard van Orley, le premier de ses émules. Son rôle d'initiateur donne à sa biographie une grande importance; par malheur elle est fort incomplète, et ce que l'on en sait a été souvent vicié ou dénaturé. Ses relations avec ses protecteurs présentent plus d'une lacune, et quant à sa vie intime, on en a fait un roman ou plutôt un pamphlet, où l'auteur de tant de belles compositions, l'artiste patient, laborieux, est représenté comme un vil débauché. On a déjà protesté, avec raison, contre ces imputations, qui, jusqu'à présent, n'ont été confirmées par aucun texte positif; d'autre part, à mesure que l'histoire de la peinture s'éclaircit, on voit se multiplier le nombre des œuvres de l'artiste, et on constate l'étendue de ses relations dans les classes les plus élevées de la société.

Jean Gossart naquit à Maubeuge, circonstance à laquelle il doit le nom de *Mabusius* ou Mabuse, qui sert d'ordinaire à le distinguer. Que d'obscurités entourent la jeunesse de ce grand peintre! Partout on ne rencontre que contradictions et incertitudes, comme dans les biographies de Memlinc, de van Orley et de tant d'autres. La date de sa naissance est inconnue; toutefois, on peut la fixer à l'année 1470 environ, car Mabuse avait déjà de la réputation lorsqu'il partit pour l'Italie, vers 1507. De sa famille, de son éducation artistique, nous ne connaissons absolument rien.

On classe parmi les œuvres de Mabuse le tableau qui est cité par van Mander comme ornant le palais de Whitehall, à Londres, et que l'on conserve aujourd'hui au château de Windsor. On ne pourrait lui en dénier la paternité, car il y a imprimé le cachet de son talent et on y lit son nom de *Mabuse*; mais on s'est singulièrement mépris sur le sujet de ce panneau et sur la date de l'exécution. Une copie porte le millésime 1495, tandis que les costumes accusent une époque postérieure d'une trentaine d'années. Quant aux trois enfants qui y sont représentés, ce ne sont pas les rejetons de Henri VII, mais ceux du cruel Christiern II, roi de Danemark, comme le porte un inventaire rédigé dès le règne de Henri VIII. J'assignerais de préférence au jeune Mabuse une autre production de la première école flamande, qui appartient aussi à la famille régnante d'Angleterre. Elle nous montre le prince Arthur, qui épousa Catherine d'Aragon le 14 novembre 1501, et mourut le 2 avril de l'année suivante, âgé seulement de seize ans. Ce fils aîné de Henri VII, dont la figure placide et un peu joufflue rappelle celle de son terrible frère, a un chaperon sur la tête, une petite chaîne au cou, sur les épaules une pelleterie, au-dessus de laquelle descend un collier où les roses rouges alternent avec les roses blanches, en souvenir de la réconciliation des deux lignées si longtemps ennemies. Le prince pose une main sur sa poitrine et semble appuyer l'autre sur le rebord du cadre.

On s'accorde aujourd'hui à enlever à Jean Gossart une splendide composition qu'on ne lui a assignée que parce qu'on s'est trompé sur les personnages dont les traits y sont reproduits. Peinte vers 1484, elle peut difficilement sortir du pinceau d'un artiste qui vécut jusqu'en 1532. C'est un diptyque, où l'on voit : à gauche, le roi d'Écosse, Jacques III, et saint André, le patron de son royaume, qui lui place la couronne sur la tête; à droite, la reine Marguerite de Danemark, avec saint George : « Dans tout le côté gauche de « l'exposition, dit Burger, à la page 167 de son livre sur l'exposition de Manchester, il n'y a pas une « œuvre de ces maitres primitifs qui ait une plus grande tournure, plus de fierté dans les lignes, plus « de profondeur et de sévérité d'expression.

Si l'on adopte l'opinion qui attribue à Mabuse le portrait du prince Arthur, ce fut dans les premières années du seizième siècle que notre peintre brilla à la cour des Tudor. De ce temps aussi datent, suivant toute apparence, deux des œuvres de l'artiste, que possède le musée d'Anvers : les *Quatre Marie revenant du tombeau du Christ* et les *Juges intègres*, peintures qui présentent un cachet véritable de sévérité et de recueillement. Là se fait encore sentir l'influence des premiers maîtres de l'école de Bruges, influence qui s'affaiblit de plus en plus chez Mabuse, à partir de son voyage en Italie.

Mabuse accompagna au delà des Alpes un des capitaines belges les plus redoutés de l'époque, Philippe de Bourgogne, fils naturel du grand-duc du même nom, que l'empereur Maximilien d'Autriche et sa fille Marguerite, la gouvernante générale des Pays-Bas au nom du jeune Charles (depuis Charles-Quint), envoyèrent au pape Jules II, entre les années 1507 et 1513. Le célèbre pontife accueillit le vieil ambassadeur avec distinction et lui offrit de riches présents, mais ne put lui faire accepter que deux statues de marbre, qui parurent à Philippe plus précieuses que toutes les richesses de la capitale du monde chrétien. Au milieu



LES QUATRE MARIE REVENANT DU TOMBEAU DU CHRIST (Musée d'Anvers.

des préoccupations politiques, ce gentilhomme avait étudié la peinture et l'architecture ; enthousiaste des monuments de l'antiquité, il voulut en emporter dans sa patrie la représentation fidèle et chargea Mabuse du soin de peindre des Vues des édifices antiques de Rome.

De retour en Belgique, Philippe de Bourgogne devint le chef spirituel du diocèse d'Utrecht, où Frédéric de Bade, son prédécesseur, n'avait pu rétablir la paix et le repos. Dans sa nouvelle dignité, qui semblait peu compatible avec ses goûts belliqueux et fastueux, il se montra le généreux Mécène des artistes et des littérateurs. Jusqu'à sa mort, qui arriva le 7 avril 1524, il employa ses instants de loisir à embellir le château de Suytburg et la vieille tour du palais épiscopal de Wyck-te-Duerstede. Toujours entouré d'architectes, de sculpteurs et de peintres, il vivait avec eux dans une telle familiarité, qu'on aurait pu le prendre pour leur égal. Il attira, en outre, dans ses États, des poètes qui chargèrent de légendes versifiées les peintures

exécutées par ses soins, les bâtiments élevés par ses ordres. Il comblait de faveurs ceux qui excellaient dans un art, et en particulier, le Vénitien Jacques de Barbari et Jean de Maubeuge, « le Zeuxis et l'Apelles de son emps. » Les peintures dont celui-ci orna la forteresse de Duerstede furent plus tard transportées à Utrecht, où on les plaça dans les salles servant de lieu de réunion aux États de la province.

Deux autres membres illégitimes de la maison de Bourgogne se plurent à encourager Mabuse : Adolphe, seigneur de Béveren, mort en 1540, et Maximilien, fils du seigneur de Falais, Baudouin de Bourgogne, nommé par le pape abbé du monastère de Middelbourg en Zélande, en 1520, mort à Bruxelles en 1534.

Mabuse peignit pour Adolphe (et non pour son fils Maximilien, premier marquis de la Vere) un tableau où il a représenté la Vierge sous les traits de la femme de ce seigneur, et Jésus sous ceux de leur fils. Suivant van Mander, on remarque dans ce tableau, qui est aujourd'hui à la Pinacothèque, tant de grâce et de délicatesse, qu'on n'oserait lui préférer aucune production du même maître. Le tableau des *Quatre Marie*, du musée d'Anvers, est orné des armoiries d'Adolphe, ce qui donne à croire que ce fut ce seigneur qui encouragea le premier les études de Mabuse.

L'abbé Maximilien, à qui on doit la reconstruction de l'abbaye de Middelbourg, ruinée par un incendie, commanda à Mabuse un triptyque tellement considérable que, pour l'ouvrir, on devait en soutenir les doubles volets au moyen d'étais. Van Mander dit que le peintre y travailla très-longtemps. Peu de tableaux jouirent de plus de réputation et donnèrent lieu à autant d'exagérations : l'artiste y travailla quinze ans; Albert Durer fit le voyage de la Zélande pour pouvoir l'admirer et en loua la peinture plus que le dessin; un ambassadeur de Portugal en estima la valeur à 80,000 ducats ! La chrétienté n'avait pas de perle comparable (*cui similem tota christianitas nullam habet*) ! Autant d'erreurs que d'assertions. On a accusé les iconoclastes d'avoir détruit ce chef-d'œuvre; c'est encore un fait controuvé. La *Descente de croix*, de Middelbourg, périt, le 24 janvier 1568, dans un incendie qui détruisit l'église abbatiale et ses richesses artistiques.

Ce fut pendant qu'il résidait en Zélande, chez le marquis de la Vere, que Mabuse se signala, si l'on en croit van Mander, par les plus folles excentricités. Adonné à de honteuses débauches, il dissipait dans les orgies le prix de ses travaux. Durant son séjour chez le marquis, celui-ci reçut la visite de l'empereur Charles-Quint, et, à cette occasion, toutes les personnes attachées au service du château reçurent de nouveaux costumes en soie. Mabuse réclama l'étoffe du sien, dans l'intention de lui donner une forme originale. Il ne l'eut pas plutôt entre les mains qu'il alla la vendre pour se procurer de l'argent. Néanmoins, lorsque le souverain arriva, Mabuse était plus splendidement habillé que les autres, et les broderies de sa robe avaient un tel cachet d'élégance, que l'empereur, émerveillé, fit approcher l'artiste et prit dans ses mains la précieuse étoffe; ce n'était que du papier dont l'éclat était dû au pinceau magique de Mabuse ! Plus tard, ajoute-t-on, celui-ci alla habiter Middelbourg et s'y conduisit de telle façon qu'il fallut l'enfermer; pour charmer les ennuis de sa prison, il dessina, au crayon noir, de charmantes esquisses, dont quelques-unes furent montrées à van Mander.

Ces traditions reposent peut-être sur des faits historiques, mais contrastent singulièrement avec l'activité que déploya le peintre à la fin de sa carrière et avec le talent réel dont il fit preuve dans ses compositions. On a probablement exagéré ses torts. Il aura eu un caractère jovial; ses voyages, ses liaisons avec des Italiens, son séjour à la cour de seigneurs opulents, l'auront éloigné des habitudes d'ordre et d'économie si chères aux habitants des Pays-Bas, et surtout à ces laborieux et simples Zélandais, au milieu desquels il vécut plusieurs années.

Des indices rares, mais certains, nous le montrent recherché à la cour de Bruxelles, quoiqu'il vécut de préférence à Utrecht et en Zélande. Par lettres en date du 3 avril 1516, Charles-Quint lui alloua une somme de 40 livres de Flandres pour deux portraits de sa sœur Éléonore et « autres menues parties de peinture. » Marguerite d'Autriche, de qui il existe au musée d'Anvers un portrait attribué à Mabuse, lui fit payer 40 livres de 40 gros pour avoir travaillé, dans son palais de Malines, pendant quinze jours, à peindre des tableaux et à en restaurer d'autres (quittance du 12 juin 1523).

Le nombre de ses tableaux datés donne la preuve de sa fécondité et de son ardeur au travail. Son

Neptune et Amphitrite, du musée de Berlin, remonte à l'année 1516. En 1521, il exécuta une *Descente de*



JÉSUS CHEZ SIMON LE PHARISIEN. Musée de Bruxelles.

croix, avec volets représentant saint Jean-Baptiste et saint Pierre. La *Danaë recevant la pluie d'or*, à la

Pinacothèque, remonte à l'année 1522; le *Portrait de religieux*, de la collection Vander Schrieck, de Louvain (aujourd'hui dans les galeries du Louvre), et la *Femme adultère*, de la collection d'Aremberg, à 1526; le *Christ couronné d'épines*, de la collection Weyer, de Cologne, et la *Vierge tenant l'Enfant Jésus*, de la Pinacothèque, à 1527; le *Christ en croix* que l'on admirait jadis dans l'abbaye de Tongerloo, à 1530.

Au seizième siècle, chacune des villes importantes des Pays-Bas se glorifiait de posséder une œuvre de Mabuse; mais le temps a détruit un grand nombre de ses tableaux, et les révolutions et les guerres en ont entraîné beaucoup d'autres hors de la patrie du peintre.

Les principales compositions du maître ornent l'Angleterre. Celle que l'on regarde comme son chef-d'œuvre, l'*Adoration des Mages*, décore Castle Howard, la résidence des comtes de Carlisle; cette œuvre capitale, qui est admirablement conservée, présente à la fois le côté brillant et le côté faible du peintre: la beauté du coloris et le fini de l'exécution contrastent avec l'absence d'expression. Elle offre un développement de six pieds carrés et est signée JENNI GOSSAERT. Van Mander raconte que, de son temps, un nommé Magnus, de Delft, possédait une *Descente de croix* de Mabuse, où les personnages, parfaitement rendus, respiraient une douleur très-bien exprimée; le dessin, le coloris y étaient très-remarquables et les étoffes drapées avec un goût exquis. Nieuwenhuys acheta cette *Descente de croix* à Bruges, en 1810, et en vendit plus tard au roi des Pays-Bas, Guillaume II, les volets, où l'on voit : d'une part, saint Jean-Baptiste; d'autre part, saint Pierre; ils portent ces indications : JOHES MALBODI PINGEBAT—ANNO 1521, et sont devenus, ainsi que le panneau central, la propriété de M. Dingwall. Plusieurs *Vierges avec l'Enfant Jésus*, sujet que Mabuse affectionnait particulièrement, et des portraits, notamment les beaux et curieux portraits de Windsor, complètent le contingent des productions du peintre que l'Angleterre peut montrer aux étrangers.

Au musée de Berlin, on remarque des scènes empruntées à l'histoire de la Grèce antique et à la Genèse : *Neptune et Amphitrite*, *Noé endormi par l'ivresse*. L'étude du nu, tentée par Mabuse, n'y a produit qu'un résultat médiocre, comme pour prouver à l'artiste flamand qu'il ne pouvait impunément quitter le monde tranquille et chaste dans lequel avaient vécu ses prédécesseurs. Et cependant, ses essais en ce genre furent loués ; les éloges qu'il recueillit encouragèrent ses élèves et ses rivaux à marcher dans la voie nouvelle où il était entré le premier. La *Danaë*, de la pinacothèque de Munich, offre les mêmes défauts, tandis qu'on admire, dans cette collection, la *Vierge tenant l'Enfant Jésus*, où Mabuse a donné les traits de la mère du Sauveur à la dame de la Vere et ceux du divin Enfant à son fils.

Sur la foi d'autres écrivains, nous avons attribué à Bernard van Orley le tableau du maître-autel de la cathédrale de Prague, représentant *saint Luc peignant la Vierge*; ce tableau, dont les volets sont de Michel de Coxie, fut peint par Mabuse. Lorsque l'archiduc Mathias le transporta dans ses États d'Allemagne, il fut d'abord déposé au palais de Prague, où il se trouvait encore lorsque le magistrat de Malines en demanda la restitution, par une lettre en date du 12 mars 1614. Lorsqu'on en opéra la restauration, en 1836, on aperçut sur la ceinture de la Vierge le nom de Gossart. On connut ainsi le véritable auteur de cette belle composition, qui avait été précédemment attribuée à Holbein le jeune, à Rubens, à Raphaël ! et dont on regardait les volets comme sortis du pinceau du Corrége ou de celui de Jules Romain !

L'histoire d'un autre panneau du peintre de Maubeuge présente des particularités intéressantes; nous voulons parler de la *Vierge embrassée par l'Enfant Jésus*, qui fait partie du musée de Madrid; elle fut peinte pour le couvent des Augustins, de Louvain. En 1587, le roi d'Espagne, Philippe II, ayant exempté cette ville de toute charge, de tout impôt, pendant un terme de douze années, en considération de la détresse à laquelle elle se trouvait réduite et en reconnaissance de sa fidélité à la cause du monarque et à la foi catholique, les magistrats résolurent de lui témoigner leur gratitude par l'envoi d'une œuvre d'art; c'est alors qu'ils achetèrent aux Augustins, pour 350 florins, leur tableau de Mabuse; ils l'envoyèrent à leur souverain, qui, leur écrivit-on, « l'at receu fort bénignement et luy at semblé fort belle. »

Le musée d'Anvers est assez riche en tableaux de Mabuse, et ils y sont d'autant plus curieux à étudier, que les uns se rattachent à sa première manière et les autres à la seconde; à cette dernière appartient aussi

le beau triptyque du musée de Bruxelles, qui, d'après la tradition, provient de l'abbaye de Dilighem. On y voit, sur le panneau central, *le Christ chez Simon le pharisien*; à droite, la *Madeleine conduite au ciel par un ange*; à gauche, la *Résurrection de Lazare*; au bas du volet droit s'agenouille un abbé de l'ordre de Prémontré, ayant près de lui son écusson d'argent aux trois pals d'azur, et la devise *cum moderamine* (avec modération). L'épisode principal se passe dans une de ces splendides constructions, en style Renaissance, que Mabuse affectionnait, et qui caractérisent aussi les œuvres de ses



LES JUGES INTÈGRES (Musée d'Anvers).

contemporains; l'accessoire prend ici de telles proportions que le sujet est tout à fait sacrifié. Les types des personnages, comme on le remarque encore dans d'autres tableaux de Mabuse, manquent de noblesse et de variété, tandis que l'exécution des moindres détails est réellement merveilleuse.

Autant qu'on peut en juger par quelques indications chronologiques, incertaines et incomplètes, Mabuse fut le premier peintre de son pays qui revint d'Italie enthousiasmé des chefs-d'œuvre qui s'y accumulaient, avide d'imiter le style et la manière des grands artistes de ce pays. Faut-il le condamner? faut-il l'absoudre? Questions oiseuses, au surplus; car, était-il possible à un peintre, quelque bien doué qu'il fût, de résister à l'influence qu'exerçaient des hommes tels que Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci? Ces grands maîtres avaient porté la peinture à son apogée; sous leur main puissante, la science de la composition, l'étude du corps humain, l'imitation des vastes constructions de l'antiquité donnaient à leurs tableaux un

cachet de vérité et de grandeur saisissant. La séduction fut irrésistible et générale. Sauf Metzys, qui vieillit sans sortir de son atelier d'Anvers, tous les chefs de l'école belge postérieure à Memlinc entrèrent dans la même voie avec plus ou moins de succès : Mabuse, van Orley, Bellegambe, Blondeel, que l'on doit toujours réunir, non seulement parce que leur existence commença et finit presque en même temps, mais aussi parce que leur commune soumission à l'influence italienne se révèle dans leurs œuvres.

Mabuse séjournait encore en Zélande en l'année 1528, ainsi que nous l'apprend une lettre écrite par le roi de Danemark, Christiern II, à l'abbé de Saint-Pierre, de Gand, et datée du 20 août de cette année. Le monarque exilé, qui habitait alors la ville de Lierre, en Brabant, désirant faire élever un monument à la mémoire de sa femme Isabelle, invita l'habile artiste à venir le trouver à Gand, afin qu'il pût l'entretenir de son projet. Ces circonstances peu connues viennent à l'appui de l'opinion d'un savant archéologue anglais, qui voit dans les prétendus enfants de Henri VII, du tableau de Windsor, les héritiers du roi danois.

Notre peintre mourut, non dans les prisons de Middelbourg, non en 1562, comme on l'a répété si longtemps, mais le 1er septembre 1532, dans la ville d'Anvers, où il reçut une honorable sépulture sous les voûtes de la collégiale de Notre-Dame. Il avait été marié, et laissa une fille qui épousa un peintre de Louvain, Henri Vander Heyden. Ce peintre l'avait suivi à Middelbourg, et l'avait aidé dans les grands travaux qu'il y exécuta. Une autre postérité continua dans l'art les traditions de Mabuse : nous voulons parler de ses élèves, dont les plus remarquables furent le Liégeois Lambert Lombard et un enfant de la Hollande, Jean Schoreel.

CLOTERS.

RECHERCHES ET INDICATIONS

La plupart des détails que l'on connaît sur Mabuse sont dus à van Mander. La mention de ses relations avec l'évêque d'Utrecht se trouve dans l'appendice que Suffrid Petri a ajouté à l'*Histoire des Évêques d'Utrecht*, de Beka. MM. Altmeyer et Pinchart ont fait connaître quelques nouveaux détails sur Mabuse : le premier, dans un travail sur Marguerite d'Autriche ; le second, dans ses *Archives des Arts*.

Principaux tableaux dus ou attribués à Mabuse :

MUSÉE DU LOUVRE. — *Tête de religieux*, avec ces mots : ÆTATIS 40, 1526. Signé : *Joannes Malboddinge*. Provient de la galerie Vander Schrieck, de Louvain.

MUSÉE DE BRUXELLES. — *Jesus chez Simon le Pharisien*.

HÔTEL D'AREMBERG, A BRUXELLES. — *La Femme adultère*, avec volets représentant les donateurs, tableau portant la date 1526 et la signature M. F.

MUSÉE D'ANVERS. — *Les Quatre Marie revenant du tombeau du Christ, les Juges intègres, Ecce Homo*, signé *Joannes Madbrodius invenit : Portrait de femme*, avec la marque J.-G.-F., *la Vierge et l'Enfant Jésus, Marguerite d'Autriche*.

MUSÉE DE MADRID. — *La Vierge que son Enfant embrasse*. (Voir l'histoire de ce tableau dans la *Revue d'Histoire et d'Archéologie*, de Bruxelles, t. Ier, p. 56.)

A COLOGNE, dans l'église de Leyskirchen. — *La Déposition de la Croix*, tableau qui fut donné à cette église, en 1524, par l'échevin Jobelin Schmitgen.

MUSÉE DE BERLIN. — *Neptune et Amphitrite, Adam et Ève, Noé endormi par l'ivresse, Une jeune personne pesant des pièces d'argent*.

MUSÉE DE DRESDE. — *Adoration des Mages*, grand tableau qui était d'abord à Gênes.

ÉGLISE CATHÉDRALE DE PRAGUE. — *Saint Luc peignant la Vierge*, avec volets de Coxie (Voir la *Revue* citée plus haut, *l. c.*, p. 285).

EN ANGLETERRE. — *Adam et Ève*, tableau qui a appartenu à Charles Ier ; *Jésus et le Jeune Homme riche, les Enfants du roi Christiern II, le Prince Arthur, l'Adoration des Mages*, chez le comte de Carlisle ; *Saint Jérôme*, en buste, chez le comte Spencer, à Althorp ; *la Légende du comte de Toulouse*, chez sir John Nelthorbe ; *Portrait d'homme*, chez M. Green, etc.

PINACOTHÈQUE DE MUNICH. — *Danaë, Sainte Anne et Marie sur un trône, la Vierge et l'Enfant Jésus, le Christ dans son église, entouré des symboles des évangélistes : Saint Michel*, tableau que Strixner a lithographié.

SAINT-MAURICE, A NUREMBERG. — *La Sainte Famille*.

MUSÉE DE VIENNE. — *La Vierge assise dans une niche et tenant l'Enfant Jésus*.

PALAIS DUCAL DE GÊNES. — *La Vierge sur un trône*.

Marie assise au pied de la croix et regardant le corps de son Fils étendu à terre, tableau qui a été dessiné par Wierix, et gravé par De Jode.

Le portrait de l'artiste a été gravé par Wierix et publié à Anvers par Galle.

PARIS — IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Flamande. *Sujets religieux.*

BERNARD VAN ORLEY OU DE BRUXELLES

NÉ EN 1470. — MORT EN 1542.



Lorsqu'on abandonne l'étude de la biographie des plus anciens peintres de la Flandre, pour s'attacher à celle de leurs successeurs immédiats, les artistes qui brillèrent au seizième siècle, on se heurte au même obstacle. Les renseignements ne se montrent guère plus abondants; les erreurs généralement reçues se rencontrent encore à chaque pas. Et dans cette voie difficile, la même aridité rebute l'explorateur. Certes, à force de recherches, il est possible de reconstituer ce que l'on peut appeler la charpente d'une biographie d'artiste, de préciser des dates, d'énumérer et de caractériser des tableaux; mais où chercher ces détails intimes qui révèlent les préoccupations d'une âme d'élite, qui expliquent les différentes phases d'un talent remarquable? Le peintre dont nous allons esquisser l'histoire vécut pourtant dans des conditions qui semblaient devoir être plus favorables au souvenir de ses actions. il habita la capitale de son pays; il occupa une position éclatante; il fréquenta une cour où se rencontraient les premiers littérateurs du temps, et pourtant, que d'incertitudes, que de particularités douteuses dans son existence! Malgré les efforts tentés jusqu'aujourd'hui, le voile qui la recouvre ne s'est déchiré qu'à demi.

Bernard Van Orley ou d'Orley (*d'Orlich*, *d'Ourlech*, *d'Orlet*, dans les comptes; *d'Orley* ou *de Orlay*, si l'on s'en rapporte à ses tableaux signés) appartenait à une noble famille du Luxembourg qui s'attacha à la cour des ducs de Bourgogne. D'heureuses alliances procurèrent à cette lignée la possession de beaux domaines situés en Brabant; des charges importantes mirent en relief les talents, l'habileté de ses chefs, principalement sous le règne de Charles-Quint. Par quels liens Bernard Van Orley se rattachait-il au personnage du même nom qui était de son temps seigneur de Seneffe et bailli du Brabant wallon, tandis qu'humble membre d'un corps de métier, il arrivait à la célébrité par d'autres voies? Ce point n'est pas éclairci, et les commencements surtout de la vie de notre peintre restent entourés d'obscurité.

Si la date de sa naissance, que les uns placent en l'année 1490, et d'autres, avec plus de vraisemblance, en 1470, n'est pas déterminée avec certitude, le lieu où il vit le jour n'a jamais été contesté. On s'accorde à le faire naître à Bruxelles, et il est presque aussi connu sous le nom de *Barent* ou Bernard de Bruxelles, que sous sa véritable désignation patronymique. Il naquit, selon toute apparence, de Jean Van Orley, qui fut reçu dans la bourgeoisie de Bruxelles en l'année 1464. Nul ne sait où il puisa sa première éducation artistique ; il est vrai que cette question, importante d'ordinaire dans la biographie d'un artiste, devient ici secondaire, à cause de la modification complète que le talent du jeune peintre ne tarda pas à subir. Disons cependant, pour ne pas laisser subsister cette lacune, que nous inclinons à voir dans Van Orley un élève de Jean de Conincxloo, le seul peintre de talent qui vécût à Bruxelles vers l'année 1500.

Voir l'Italie, visiter ses innombrables monuments, admirer les chefs-d'œuvre dont la réputation seule venait jusqu'à eux, tel était alors le rêve favori des artistes flamands. Van Orley partagea l'engouement général, et, comme Jean de Maubeuge, revint en Belgique, séduit, transformé par les leçons des maîtres italiens. Il arriva à Rome à l'époque où Raphaël remplissait le Vatican de ses chefs-d'œuvre. Cédant à un enthousiasme bien légitime, l'artiste bruxellois marcha dans le sillon que le grand peintre d'Urbin avait ouvert. Épris de son grand style, de son dessin si suave et si correct, il étudia avec assiduité, et il parvint à s'approprier quelques-unes des qualités de Raphaël. Si des renseignements de famille n'exagèrent pas, celui-ci ne resta pas insensible à l'admiration que l'artiste étranger témoigna pour son talent, et une étroite amitié resserra les liens qui s'étaient formés entre eux.

De retour dans sa patrie, Van Orley se vit recherché, de nombreuses commandes lui arrivèrent, et la gouvernante générale des Pays-Bas, la tante de l'empereur Charles-Quint, Marguerite d'Autriche, le choisit pour son peintre. A partir de ce moment jusqu'à sa mort, il compta comme un des chefs de l'école flamande, et plein de confiance dans son avenir, il prit pour devise ces mots flamands : *Elx syne tyt* (*A chacun son temps*). Les vieux maîtres, ses prédécesseurs, avaient eu leurs jours de renommée; son tour était venu. Il sentit sa force et la proclama sans crainte. A lui maintenant de plaire aux yeux, d'influencer la mode, de décider souverainement les questions d'art et de goût. Il comptait sur des succès nombreux, et la foule, qui aime les cœurs hardis, s'empressa de le suivre.

A titre de peintre de madame Marguerite, Van Orley recevait 19 livres par an ou un sou par jour. La princesse lui fit payer, en outre, des sommes importantes, tantôt pour des peintures de tout genre, tantôt « pour d'agréables services, desquels elle ne veut ici déclaration. » Très-souvent, elle commanda son portrait au peintre, et elle contribua beaucoup à répandre sa réputation, en distribuant ses compositions à des membres de la famille impériale, à des seigneurs de la cour, à des maisons religieuses.

La composition intitulée : *Sur la vertu de Patience* fut envoyée par elle au comte d'Hooghstraeten, de la maison de Lalaing, celui des courtisans pour qui elle montrait le plus d'affection. Elle l'invita à placer cette peinture sur la cheminée de la chambre qu'elle occupait lorsqu'elle visitait le château d'Hooghstraeten. C'est le tableau que possède actuellement M. Nieuwenhuys, et où l'histoire de Job est représentée en cinq compartiments, dont deux offrent chacun deux épisodes. Ici le peintre se montre tout à fait novateur; il s'éloigne entièrement des Flamands. Son dessin est savant, et il affecte une telle recherche de poses difficiles, qu'on croirait avoir sous les yeux l'œuvre d'un imitateur du fougueux Michel-Ange, plutôt que celle d'un disciple du gracieux Raphaël. L'inscription : *bernardus dorley bruxellanus faciebat*

a dni MCCCCCXXI, IIII may, détermine l'époque de l'achèvement de cette œuvre remarquable, qui justifie la popularité précoce dont le nom de l'artiste fut entouré. L'*Histoire de Job* a fait partie de la magnifique collection de tableaux du roi des Pays-Bas, Guillaume II.

Il nous est resté un témoignage précieux de la haute position que le peintre avait conquise, de son influence sur l'esprit de Marguerite d'Autriche. L'écrivain qui nous le fournit, c'est le célèbre Albert Dürer, qui, dans le récit de son voyage aux Pays-Bas, fait preuve d'une bonhomie qui n'est égalée que par sa constante préoccupation pour ses intérêts. A son arrivée à Bruxelles, au mois de septembre 1520, Van Orley l'invita à sa table. Le repas fut si beau que le peintre bruxellois, si l'on en croit l'éminent



MARIAGE DE LA VIERGE. (Musée du Louvre

touriste, « n'en fut pas quitte pour dix florins. » En retour des prévenances dont il se vit l'objet, Dürer peignit le portrait de Van Orley. Il semble néanmoins attribuer à celui-ci la parcimonie que Marguerite montra à son égard, et son mécontentement se fait jour en plus d'un passage de sa relation.

Dürer et Van Orley auraient pu d'autant mieux s'entendre qu'ils pensaient de même sur un point capital : le peintre allemand songeait déjà à se séparer de l'Eglise romaine ; quant à Van Orley, il penchait aussi pour la réforme religieuse, et, vers ce temps, se vit impliqué, avec d'autres personnes de Bruxelles, dans un procès pour fréquentation de prêches clandestins. Il s'en tira heureusement, grâce à une protection que l'on devine sans peine. Cette circonstance rend doublement précieux le tableau de l'ancienne collection Boisserée (jadis, dans l'abbaye de Saint-Michel d'Anvers, aujourd'hui à la pinacothèque de Munich), où Van Orley a représenté saint Norbert, le fondateur de l'ordre de Prémontré, discutant avec Tanchelin,

le chef des hérétiques d'Anvers. Les défenseurs des deux opinions y forment un contraste frappant : une intelligence pervertie se trahit sur le visage de Tanchelin, et la dureté et les appétits matériels caractérisent les traits de ses adhérents, tandis que la mâle figure de Norbert se dessine au milieu des têtes plus placides des fidèles : femmes charmantes assises au pied de la chaire, hommes graves et sérieux groupés plus loin. Entre l'hérésiarque et le défenseur de la foi, on aperçoit un auditeur qui semble hésitant. Cet esprit livré au doute, c'est Van Orley lui-même, et c'est son portrait, frappant par la ressemblance, qui l'a fait reconnaître pour l'auteur du tableau. La scène se passe dans une splendide basilique, dont le style, tout romain, atteste la prédilection de l'artiste pour l'architecture de la Renaissance. Au fond, dans un paysage, se dessine un second épisode de la vie du saint.

En 1530, Marguerite d'Autriche vint à mourir. Déçue dans ses rêves de bonheur par la mort prématurée des princes auxquels elle fut successivement fiancée, fatiguée des ennuis du pouvoir, entourée d'envieux de sa grandeur, la bienfaitrice de Van Orley s'était consolée de ses chagrins en appelant à sa cour les hommes les plus distingués de l'époque. Son noble exemple fut imité par sa nièce Marie, la veuve de Louis II, dernier roi de la Hongrie indépendante. Van Orley la peignit très-fréquemment, et exécuta pour elle les portraits de son mari défunt, de l'empereur Charles, du roi des Romains Ferdinand, de la duchesse de Milan. Ces peintures étaient payées de 13 à 17 livres, lorsqu'elles étaient de petite dimension; de 28 à 30 livres, lorsque le personnage représenté était de grandeur naturelle.

Le *Jugement dernier,* de l'église Saint-Jacques, d'Anvers, permet d'étudier le peintre dans sa dernière manière, car cette belle composition date des années 1537 à 1540. Dans le haut du triptyque, au centre, on aperçoit Jésus-Christ, la Vierge, des saints et des anges; mais toute cette partie supérieure a été sacrifiée, l'artiste s'étant particulièrement attaché à représenter la séparation des bons et des méchants. On les voit, en multitudes innombrables, abandonner leurs sépultures, et au milieu d'eux on remarque Adam, qui recule d'effroi en apercevant les démons et les réprouvés, tandis qu'Eve, chaste dans son entière nudité, semble attendre avec confiance l'exécution des promesses divines. La couleur fine et intense du peintre, ses grandes connaissances en anatomie se retrouvent dans cette œuvre capitale, de même que son talent de portraitiste donne une valeur considérable aux volets, où sont représentés les donateurs du tableau, Adrien Rockox et Catherine Van Overhoff, avec leurs enfants et leurs saints patrons.

Van Orley peignit encore le *Jugement dernier* pour les aumôniers (ou administrateurs généraux des fondations charitables) de la même ville. Au siècle dernier, cette œuvre était placée à Notre-Dame, à l'intérieur de la chapelle des Aumôniers; actuellement on la conserve dans une salle de l'hospice de Sainte-Élisabeth. Le Sauveur y est assis sur un arc-en-ciel et a le globe du monde à ses pieds; sous lui s'étendent trois zônes superposées, formées par les anges, les bienheureux, les ressuscités. Sur les volets sont retracées les œuvres de miséricorde, sauf la septième, qui s'accomplit sur le premier plan du panneau central. Là, au milieu de la résurrection générale, on dépose un corps mort dans un cercueil que bénit un prêtre. Obéissant à la préoccupation constante des Flamands pour l'exécution des moindres détails, Van Orley semble oublier ici la véritable signification de la grande scène reproduite par son pinceau. Le tableau, au surplus, n'est pas aussi remarquable que le précédent, et cependant son origine est très-authentique. Van Mander en parle, et nous apprend qu'afin de donner une plus grande beauté et plus de durée à la peinture, l'artiste, avant de commencer son travail, fit dorer entièrement le bois qu'il comptait y employer. Ce procédé, suivant le même écrivain, eut aussi pour résultat de donner plus de transparence au ciel.

A Malines, Van Orley peignit le panneau central du tableau d'autel de la chapelle des Peintres; il y représenta la Vierge et l'enfant Jésus, ayant devant eux l'évangéliste saint Luc, retraçant l'épisode de l'Annonciation. Michel Coxie, son élève favori, exécuta les volets de ce triptyque, qui fut enlevé lorsque les troupes des États-Généraux prirent et pillèrent Malines en 1580. L'archiduc Matthias d'Autriche se l'adjugea et le transporta en Bohême, où il orne actuellement l'église de Saint-Veit, de Prague.

Mais ce fut surtout Bruxelles qui s'enrichit des productions du célèbre peintre. Devenue véritablement la capitale des Pays-Bas, la résidence constante de la cour, cette ville voyait le goût des arts se développer

dans son sein en même temps qu'augmentaient sa population et sa prospérité. Les églises, embellies ou reconstruites, s'ornaient d'objets d'art nouveaux. A titre de compatriote, de peintre de la cour, de chef



SAINT NORBERT REFUTANT L'HÉRÉSIARQUE TANCHELIN. (Musée de Munich.)

d'école, Van Orley fut naturellement appelé à profiter de cette tendance des esprits. Posséder de ses œuvres devint une manie, une nécessité. La *Chute des anges* décora longtemps une des chapelles de la nef de l'église de Sainte-Gudule; la *Nativité du Christ* fut placée dans la chapelle de Saint-Luc ou des Peintres,

à Saint-Géry. On attribue aussi à notre artiste la *Mort de la Vierge*, qui a été trouvée dans un couloir de l'Infirmerie du béguinage, lors de la démolition de cet édifice, vers l'année 1826, et qui orne aujourd'hui la salle d'assemblée du Conseil général des hospices, à l'Hôpital Saint-Jean; mais ce tableau, où on remarque de très-belles parties, est signé : sur le bord d'un vêtement, au coin du panneau central, vers la droite, se lisent ces mots : VAN DEN KOTN, qui constituent évidemment une signature. Bien que quelques têtes, dans cette composition, soient véritablement belles, l'ensemble ne présente nullement les grandes qualités de coloriste et de dessinateur qui éclatent dans des œuvres très-authentiques de Van Orley : sa *Vie de Job*, son *Jugement dernier*, *Saint Norbert discutant avec Tanchelin*, ses portraits. Rien surtout n'y révèle le peintre du beau retable du Musée de Bruxelles : *le Sauveur descendu de la croix*. Ce dernier tableau commande l'attention et captive le regard, tant la couleur y est intense et vigoureuse, la composition sage, le dessin d'une correction tout italienne. Si les types des personnages y manquent quelque peu d'élégance, leurs physionomies sont pleines d'expression et trahissent la profonde douleur qu'ils ressentent. La Vierge est absorbée dans la contemplation de son divin Fils, dont le corps est étendu sur ses genoux; la Madeleine embrasse, en pleurant, la main du Sauveur; saint Jean et cinq autres personnages complètent la scène. Sur les volets sont peints : d'une part, le donateur, ses sept fils et saint Jean-Baptiste; d'autre part, la donatrice, ses cinq filles et sainte Marguerite.

Le temps a dispersé de tous côtés les œuvres de notre peintre, et il est peu de cabinets importants où il n'en soit entré. Le Louvre n'en possède qu'une, le *Mariage de la Vierge* (n° 367), dont nous donnons le dessin. Elle provient de la collection du roi Louis XVIII, qui l'acheta de M. de Langeac, en 1822. La scène principale se passe en avant d'une tente en velours vert qui renferme l'Arche d'alliance, et dont les ornements, ainsi que les vêtements des deux époux et du grand prêtre, ont été recouverts d'or par le peintre. La plus importante des autres compositions de celui-ci se trouve dans l'église de Notre-Dame, de Lubeck. On y voit : au centre, la Trinité et des Saints, d'après une gravure très-connue d'Albert Dürer; sur les doubles volets : la Sybille montrant à l'empereur Auguste la Vierge et l'enfant Jésus, saint Jean l'évangéliste ayant la vision de l'Apocalypse, l'Annonciation et les Pères de l'Eglise latine.

Ces travaux, quelque multipliés qu'ils fussent, n'absorbèrent pas toute la vie de Van Orley. Il exécuta un très-grand nombre de dessins pour des verrières et pour des tapisseries, et exerça par là une grande influence sur les progrès de l'art architectural, dont les verrières formaient alors un complément obligé, ainsi que sur l'industrie. Marie de Hongrie venait de succéder à sa tante en qualité de gouvernante générale des Pays-Bas, lorsqu'on entreprit, à Bruxelles, à la gauche du chœur de l'église de Sainte-Gudule, la construction de la belle chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (en 1532). Le plan présenté par l'architecte Wyenhoven ayant été jugé le meilleur, Van Orley fut chargé d'en exécuter, sur parchemin, une copie, qu'on lui paya 2 livres 10 sous 9 deniers, soit 10 florins carolus. On lui commanda ensuite les dessins des vitraux que l'on devait placer dans les fenêtres de la chapelle, mais il n'eut pas le temps de les terminer, sauf un seul, celui de la verrière qui fut donnée par François I[er], roi de France, et par sa femme Éléonore d'Autriche, verrière qu'exécuta Jean Haeck, d'Anvers, et qui coûta 350 florins. Après la mort de Van Orley, la fabrique de l'église acquit de son fils Jérôme quelques esquisses, et du peintre Gilles Willems, qui demeurait chez Bernard, le dessin de la verrière dont le roi de Portugal avait pris la dépense à sa charge. Le restant du travail fut terminé par Michel Coxie. Les deux beaux vitraux peints qui ornent les murs terminaux des transepts de la collégiale de Bruxelles, ont aussi été dessinés par Van Orley, et furent placés le jour de saint Thomas, au mois de décembre 1537. Ils représentent, celui du transept nord, Charles-Quint et sa femme; celui du transept sud, Marie de Hongrie et son mari. Tous les vitraux dont nous venons de parler présentent les mêmes caractères. Dans tous, l'idée religieuse est presque entièrement absente. Les donateurs agenouillés attirent seuls l'attention, tandis que leurs patrons se dissimulent derrière eux, avec une modestie singulière. Dans le bas, de longues énumérations de titres; dans le haut, des séries d'écussons, pittoresquement groupés autour du couronnement d'une splendide construction de style Renaissance, complètent le panégyrique. Cette part faite à la critique, il faut proclamer l'œuvre même

irréprochable; elle donne aux absides de l'église de Sainte-Gudule un aspect imposant et sévère, dont on trouverait difficilement un autre exemple.

Suivant une opinion généralement acceptée en Belgique, un pape, Léon X ou Adrien VI, aurait confié à Van Orley le soin de surveiller l'exécution des tapisseries destinées au Vatican, mais cette assertion ne repose que sur des données douteuses; on a attribué également à notre peintre des tapisseries qui, très-certainement, ne furent commandées qu'après sa mort. Il n'en fut pas moins l'auteur d'un grand nombre de cartons. La fabrication des tapis de Bruxelles était alors parvenue à son apogée, et rien ne pouvait



PORTRAIT DE FEMME. (Musée d'Anvers.)

mieux concourir au maintien de sa réputation que l'intervention d'un artiste dont le talent était partout reconnu et admiré. Notre peintre dessina pour Charles-Quint plusieurs grandes chasses, où on voyait l'empereur avec les princes de sa famille, et où le paysage reproduisait les plus beaux sites des environs de Bruxelles, ceux où Charles aimait à forcer le gibier. Les tapisseries qui furent confectionnées à grands frais d'après ses modèles, ornèrent longtemps le palais de Bruxelles. Le comte de Nassau, l'un des plus puissants seigneurs du pays, fit exécuter de la même manière une généalogie de ses aïeux, en seize pièces, dont chacune offrait un chevalier ou une dame, à cheval et de grandeur naturelle. Vers l'an 1600, les patrons de ces dernières furent portés à La Haye et offerts au comte Maurice, fils du Taciturne, qui les fit reproduire sur toile par un Anversois de talent, Hans Jordaens.

Van Orley habitait à Bruxelles, près de la Senne, une maison située en face de la tour de l'église de Saint-Géry. Lorsqu'il expira, ce fut à l'intérieur de ce dernier édifice qu'on l'ensevelit, dans la chapelle de Saint-Maur, la première du collatéral droit. Van Mander ignorait à la fois la date de la naissance du peintre et celle de sa mort; tout ce qu'il put apprendre, c'est que Bernard mourut très-âgé. Les renseignements que nous possédons sont un peu moins incomplets, depuis que l'on a retrouvé le texte de l'inscription de son tombeau, texte que voici traduit du flamand : « Ici repose maître Aert (pour Bernaert) « Van Orley, peintre de Marguerite, duchesse d'Autriche, et de Marie, reine de Hongrie, qui mourut en « 1541 (1542, nouveau style), le 6 janvier, et demoiselle Agnès Zeghers, sa femme, qui expira en 1539, le « 13 septembre. » Des armoiries ornaient sa pierre tumulaire, qui nous paraît avoir été renouvelée dans les temps postérieurs. Ni cette tombe, ni l'église même, où les amis des arts allaient donner un souvenir à l'élève de Raphaël, n'existent plus; une place publique, dite *de la Fontaine*, en recouvre les caveaux.

La collection de Cock nous offre un portrait de l'artiste qui releva, au seizième siècle, la gloire artistique de Bruxelles, et Lampsonius lui consacra quelques vers latins où il rappelle la générosité de Marguerite d'Autriche à son égard. Mais on n'a pas suffisamment fait ressortir la conclusion à laquelle on arrive naturellement par l'examen des œuvres de ce maître : que le contact de l'école italienne ne pouvait qu'être favorable aux Flamands, comme Rubens et Van Dyck en furent plus tard les vivants et glorieux témoignages. Dans l'art, comme dans la littérature, l'isolement n'exerce qu'une action funeste; une école, en se repliant sur elle-même, se donne le coup de la mort; pour s'infuser un sang nouveau, il faut chercher d'autres horizons, varier ses enseignements, comparer, en un mot. Le succès, il est vrai, dépend de la source où l'on va puiser, et c'est en cela qu'on doit admirer la sagacité ou le bonheur de Van Orley, d'avoir rencontré sur sa route le divin maître d'Urbin. Si la plupart de ses compatriotes s'égarèrent, s'ils se laissèrent séduire par le style d'autres peintres italiens, s'ils abdiquèrent leurs propres qualités pour marcher à la remorque d'une école en décadence, un pareil reproche ne peut atteindre notre artiste. Ses portraits surtout nous charment, et un bon juge a fait remarquer combien ils se rapprochent de ceux d'Holbein. « La différence, « dit M. Marsuzi de Aguirre, est souvent peu sensible; le ton chaud, pour ne pas dire rougeâtre, des chairs, « la diffusion de la lumière, la simplicité et le naturalisme de la composition, la sobriété des accessoires « leur sont communs, de telle sorte qu'il faut une grande pratique pour découvrir, dans une plus savante « correction de dessin et de style, dans une certaine lourdeur de la brosse et de l'empâtement, ceux qui « sortent de la main de Van Orley. »

Artiste novateur, infatigable, Bernard hérita du sceptre de l'art flamand, après la mort de Quentin Metzys et de Maubeuge, et, après l'avoir tenu avec gloire, le transmit, par son élève Coxie, à Otto Van Veen, de qui il passa dans les mains puissantes de Rubens.

ALPHONSE WAUTERS.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Il n'a été publié jusqu'à présent qu'un seul travail, véritablement original, sur Bernard Van Orley. Il est dû à M Gœthals, ancien conservateur de la Bibliothèque de la ville de Bruxelles, et fait partie de son *Histoire des lettres, des sciences et des arts en Belgique*, t. III. C'est là que presque tous les écrivains et nous-même avons surtout puisé.

La plupart des œuvres importantes de Van Orley étant citées dans les pages qui précèdent, nous ne donnerons plus qu'une liste très-succincte de ses œuvres.

Musée du Louvre. — *Mariage de la Vierge*.

Musée d'Anvers. — *L'Adoration des Mages* (reproduit en tête de cette notice), et quatre autres tableaux.

Musée de Berlin. — Trois tableaux.

Musée de Bruxelles. — Quatre tableaux.

Galerie nationale a Londres. — *La Madeleine*.

Pinacothèque de Munich. — *Saint Norbert et Tanchelin*.

A Vienne. — *Antiochus Epiphane* et la *Descente du Saint-Esprit*.

En Angleterre. — Le prince Albert, quatre tableaux; le duc de Devonshire, trois tableaux; le comte Spencer, un portrait; le comte Scarsdale, un tableau; M. Nieuwenhuys, l'*Histoire de Job;* Liverpool Institution, un tableau.

A Prague. — *Saint Luc peignant devant la Vierge*.

A Lubeck. — *La Trinité et les Saints*, le plus grand des tableaux de Van Orley.

En Belgique. — A Sainte-Catherine de Bruxelles, *Un Christ crucifié;* à Sainte-Gudule, de belles verrières; à Saint-Jacques d'Anvers, le *Jugement dernier;* le même motif à Sainte-Élisabeth, de la même ville.

IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Flamande. *Sujets religieux*

MICHEL DE COXIE

NÉ EN 1499 — MORT EN 1592



On considère généralement le seizième siècle comme une époque de décadence pour l'école flamande de peinture. Cette opinion ne peut être acceptée qu'avec des réserves. L'école faiblit, parce que ses chefs, répudiant les qualités qui avaient caractérisé leurs devanciers, adoptèrent une manière nouvelle sans se l'assimiler complétement. Ils cessèrent, de plus en plus, d'être flamands, sans devenir tout à fait italiens. Mais cette période de transition, dont la majeure partie fut remplie par d'affreuses guerres, ne fut pas d'une longue durée. Pendant la première moitié du seizième siècle, la pléïade des artistes des Pays-Bas se montre aussi brillante que jamais : c'est l'époque de Quentin Metzys, de Jean Mabuse, de Bernard van Orley, de Lucas de Leyde, de Jean Bellegambe. Ici encore des talents nombreux et originaux apparaissent. L'affaiblissement ne se trahit que dans la génération qui suit, et qui subit complétement l'influence des maîtres du Midi. Cependant, elle ne décline pas sans gloire, et elle peut revendiquer, entre autres œuvres de mérite, les tableaux religieux de Franc Floris et de Michel de Coxie, ainsi que les portraits de Pourbus et d'Antonio Moro.

Par sa naissance, Michel de Coxie appartient au quinzième siècle, car il naquit en 1499, peu d'années après la mort de Memline. Ce peintre vit la prospérité de sa patrie atteindre à son apogée pendant le règne de Charles-Quint, puis décliner dès les premières années de Philippe II, et enfin disparaître dans les luttes sanglantes des provinces belges contre les généraux du roi d'Espagne. Lorsque l'autorité de celui-ci redevint dominante dans les contrées méridionales des Pays-Bas, Coxie était parvenu à l'âge de quatre-vingt-six ans. Les doctrines catholiques reprirent alors une nouvelle puissance; grâce à elles, grâce à la nécessité où l'on se trouva de réparer les pertes qu'avaient subies les trésors artistiques des églises et des abbayes, l'art de la peinture reçut une nouvelle impulsion. Malgré son âge avancé, Coxie fut l'artiste qui profita le mieux de ce mouvement réparateur, et, dans ses dernières années, il donna la preuve que son activité et son talent ne s'étaient pas énervés. Après avoir successivement vu grandir et s'éteindre trois générations d'artistes, il restait presque seul : ses maîtres étaient morts; ses rivaux et même la plupart de leurs élèves et des siens avaient trouvé le repos dans la tombe ou dans l'exil; et cependant ni son isolement, ni sa vieillesse ne le découragèrent. De nombreux tableaux affermirent encore sa réputation jusqu'à ce qu'arriva pour lui le jour fatal, peu de temps avant que Rubens ne vînt rendre la vie à l'art flamand.

Michel de Coxie, ou, pour lui donner son nom patronymique dans toute son exactitude, Van Cocxyen, naquit à Malines, d'un père qui s'appelait comme lui et qui était également peintre, mais dont on ne cite aucune production. Après avoir épuisé les leçons paternelles, il étudia, à ce qu'il semble, sous Bernard van Orley, qu'il quitta pour se rendre en Italie. Là, à l'imitation du peintre bruxellois qui lui avait servi de guide, il étudia de préférence les œuvres de Raphaël et il parvint à imiter sa manière à tel point qu'on lui donna le nom de *Raphaël flamand*. Lorsque Vasari se lia avec lui, à Rome, en 1532, il jouissait dans cette ville d'une brillante réputation et l'on admirait à la fois la correction de son dessin et l'art qu'il déployait dans ses compositions. Une fresque, qu'il exécuta pour l'église de Saint-Pierre, la *Résurrection du Sauveur*, excita l'admiration générale et lui valut la protection d'un enfant du Brabant qui était entré dans le collége des cardinaux, Guillaume Enckevoort.

De retour aux Pays-Bas avec Ida van Hasselt, qu'il avait épousée à Rome, Coxie se fit recevoir dans la corporation malinoise de Saint-Luc ou des peintres, le 11 novembre 1539. Il doit aussi avoir habité Bruxelles, où il travailla beaucoup. De ce premier temps de sa carrière date le triptyque qu'il peignit pour l'autel de la corporation dont nous venons de parler, et que l'on a cité, à tort, comme une preuve de l'amitié qui l'unissait à son maître. En effet, celui-ci n'est pas l'auteur de la partie centrale du tableau, qui est très-certainement de Jean Gossart, de Maubeuge, dit aussi Jean Mabuse. Cette partie centrale fut exécutée, selon toute apparence, longtemps avant les volets, car Mabuse mourut en 1532 et Coxie ne travailla sans doute pour le métier des peintres de Malines qu'après sa réception dans cette corporation. Malgré ce que nous venons de dire, on ne doit pas répudier l'opinion généralement admise sur les relations du peintre malinois avec le célèbre artiste de Bruxelles. Celui-ci étant mort en 1542 sans avoir pu achever les dessins des grands vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement, dans l'église des saints Michel et Gudule, ce fut Coxie qui les fournit à la fabrique de l'église. Il exécuta, en 1542, le vitrail où est représenté Catherine d'Autriche et le roi Jean III de Portugal; en 1547, celui où l'on voit Marie, la gouvernante générale des Pays-Bas, et son mari Louis II, roi de Hongrie; en 1556, celui où sont figurés l'archiduc Maximilien d'Autriche depuis empereur sous le nom de Maximilien II et sa femme Marie, fille de Charles-Quint. Le premier dessin lui fut payé 70 florins d'or, le deuxième 72 florins, le troisième 24 florins 3 sous; il reçut 40 florins pour un quatrième, don de Philippe II. Ces vitraux, sauf le premier, existent encore, et présentent le même caractère que ceux dont Van Orley a donné le modèle.

En 1552, Coxie peignit pour l'hôtel-de-ville de Bruxelles un *Jugement de Salomon*, avec des volets sur lesquels étaient représentés les magistrats communaux alors en fonctions, tableau qui a disparu. L'artiste travailla beaucoup à cette époque de sa vie, et, néanmoins, il ne nous est resté que peu de détails sur les œuvres originales auxquelles il consacra son temps. On sait qu'il orna l'église d'Alsembergh (à trois lieues au sud de Bruxelles) d'un *Christ en croix*, que Van Mander cite comme son chef-d'œuvre. Coxie fut longtemps

occupé à décorer de ses compositions les murailles et les cheminées du palais de Binche, brûlé, en 1552, par l'armée du roi de France Henri II; il fit, en outre, des dessins pour vitraux, ainsi que des patrons de tapisseries pour Charles-Quint. En 1555 fut exécutée la grande fenêtre du transept méridional de l'église de Saint-Bavon, de Gand, où on voyait le baptême de l'eunuque de Candace et la représentation de Philippe II et de sa première femme, Marie Tudor, accompagnés de leurs patrons. Ce vitrail n'existe plus. Le roi



JÉSUS VICTORIEUX, ACCOMPAGNÉ DES APOTRES SAINT PIERRE ET SAINT PAUL

François I[er] fit des offres magnifiques à Coxie pour le décider à venir habiter Paris, mais le peintre malinois résista à ses sollicitations, et, depuis son retour d'Italie, ne quitta plus les Pays-Bas.

Le roi Philippe II et la reine Marie de Hongrie, sa tante, mirent aussi à l'épreuve le talent d'imitateur que possédait Coxie, et, chose rare, cet élève de Raphaël, lui qui avait très-bien saisi la manière de procéder des Italiens, sut reproduire, avec un égal bonheur, les compositions, si différentes pourtant, de la première école flamande. Il copia, pour la reine Marie, la célèbre *Descente de Croix*, de Roger Vander Weyden, qui ornait à Louvain la chapelle de Notre-Dame-hors-les-Murs, et qui est aujourd'hui l'un des plus riches joyaux de la galerie d'Isabelle, au Musée de Madrid. Philippe II lui commanda une reproduction de l'*Adoration de l'Agneau*, des Van Eyck, reproduction que Coxie commença en 1559 et qui lui fut payée 2,000 ducats. Coxie ne parvint pas à s'élever à la hauteur de son modèle, mais réussit cependant à reproduire avec bonheur les grandes

figures qui forment la partie supérieure de la composition des Van Eyck. Son œuvre, après avoir orné pendant plus de deux siècles le palais de Madrid, fut enlevé de l'Espagne pendant les guerres de Napoléon I[er], et est aujourd'hui morcelé ; ses différentes parties se trouvent : les unes dans la galerie du roi de Bavière, à Schleisheim, d'autres au musée de Berlin, d'autres encore dans la cathédrale de Gand, où elles ont remplacé les volets originaux, disparus à la suite d'un acte inqualifiable de vandalisme.

On remarquera que la plupart des travaux de Coxie lui furent commandés par des membres de la famille impériale. Coxie hérita en quelque sorte de la faveur dont son maître Van Orley avait joui, et devint le peintre en titre de Philippe II aux Pays-Bas. Cette haute position et de nombreux travaux lui procurèrent de grandes richesses, d'autant plus rapidement que sa femme était très-économe et ne cessait de l'exciter au travail. Leur vaste habitation, qui s'élevait, à Malines, dans la rue dite le *Bruel*, en face de la ruelle de la Vigne, se transforma en un véritable musée, où l'on pouvait admirer, à côté des compositions du propriétaire, un choix d'œuvres des meilleurs artistes du même temps.

Le succès qui récompensa les efforts de Coxie semble avoir heureusement influé sur son caractère. Gai et spirituel, il brillait dans la conversation, et l'on raconte qu'étant prié par un jeune peintre de venir voir des dessins que celui-ci avait rapportés d'Italie, au grand préjudice, disait-il, de ses épaules, qui en étaient encore endolories, il lui répondit : « Votre tête aurait pu vous épargner cette besogne, » comme pour reprocher à son interlocuteur d'avoir perdu son temps et ses peines, d'être resté un copiste tandis qu'il aurait dû apprendre à créer, à composer. Glorieux du rang où il était monté, le peintre malinois aimait à donner la preuve de la facilité et de la sûreté de sa main; lorsqu'il se voyait entouré d'amis, il se plaisait à improviser des dessins, qu'il charbonnait sur le mur. Son portrait nous offre des traits réguliers et graves, voire sévères; les tristes épisodes de l'époque semblent y avoir marqué leur empreinte sans effacer l'influence de la nature réfléchie et laborieuse de l'artiste.

Les envieux, qui s'attaquent à tous les noms entourés de considération, prétendirent que Coxie n'avait fait qu'imiter les maîtres italiens, et, dit-on, ce peintre montra quelque mécontentement lorsque Jérôme Cock grava sur cuivre un choix de leurs productions. Mais on put bientôt se convaincre que l'imitation n'avait pas été servile. D'ailleurs, notre artiste, afin de prouver qu'il savait aussi composer, entreprit de dessiner l'*Histoire de Psyché*, dont il fit une série consistant en trente-deux parties.

Une époque de tourmentes était arrivée. Elle aurait pu être conjurée par de l'habileté et de la modération; la perfidie et la cruauté de la cour de Madrid attisèrent et firent enfin éclater le feu qui couvait sous la cendre. Coxie, de même que tous ses compatriotes, fut accablé de déboires sans nombre. En 1572, Malines subit un sac épouvantable, par le motif futile que cette ville s'était laissé surprendre par les partisans du prince d'Orange; huit ans après, les Malinois ayant abandonné la cause nationale pour se soumettre à l'Espagne, leur ville fut prise une seconde fois et ravagée par les troupes des États-Généraux.

On doit rendre cette justice au gouvernement espagnol, qu'il se montra plein d'égards pour le peintre malinois, que, en sa faveur du moins, il essaya d'alléger le fardeau des malheurs du temps. En l'an 1570, le duc d'Albe confirma à Coxie et à son fils Raphaël l'exemption des logements militaires dont ils jouissaient déjà; en 1589, le roi lui-même intervint pour faire payer à l'artiste une somme de 2,500 florins, qui lui était due du chef de rentes assignées sur les revenus du domaine aux quartiers de Louvain et de Malines. Dans la lettre que le monarque écrivit en cette occasion au prince de Parme, le 1[er] avril, on lit que Coxie était « réduit à tel état qu'il ne lui étoit possible de gagner sa vie par son art, dans lequel il avoit été non peu renommé. »

Une grande partie des œuvres de Coxie avait disparu de la Belgique. Charles-Quint, en allant s'enfermer au monastère de Saint-Just, y avait transporté quatre peintures de cet artiste : *Jésus-Christ portant sa croix et montant au Calvaire*; *Jésus crucifié*, qui servait à recouvrir le précédent; la *Vierge*, et *Jésus portant sa croix*. Trois autres toiles partirent pour l'Espagne avec la collection de tableaux de Marie de Hongrie : *Tantale*, le *Christ au jardin des Olives* et *David tuant Goliath*; ce dernier est encore conservé à l'Escurial. Philippe II avait maintes fois admiré dans l'église d'Alsembergh le *Crucifiement*, de Coxie; ce tableau ayant été vendu au cardinal Granvelle par un négociant de Bruxelles, Thomas Wéry, le roi s'empressa d'en faire l'acquisition.

Lors du second sac de Malines, en 1580, cette ville fut dépouillée des volets que Coxie avait peints pour l'autel de Saint-Luc, à Saint-Rombaud; l'archiduc Mathias se les fit adjuger et les emporta dans ses États héréditaires, où ils ornent aujourd'hui le maître-autel de l'église de Saint-Vith, à Prague.

Le zèle des corporations et des particuliers permit à la Belgique de réparer quelques-unes de ses pertes, et entre tous on peut citer les Gildes ou Compagnies de tireurs, comme s'étant distinguées à cette époque par



JÉSUS COURONNÉ D'ÉPINES (Musée de Bruxelles)

leur goût pour la peinture. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, Coxie reçut des commandes de tous côtés. Les archers d'Anvers lui firent peindre, pour leur autel dans la cathédrale d'Anvers, un *Martyre de saint Sébastien* (avec volets, par Ambroise Francken le vieux), signé et daté de 1575, et qui est aujourd'hui au musée de la même ville. Le saint est lié à un arbre; quatre archers visent le martyr, que vient d'atteindre une première flèche. Derrière le groupe de ces archers, se trouvent l'empereur Dioclétien, des personnes de sa suite et des spectateurs. A droite on voit un soldat assis, sous le bras duquel apparait la tête d'un chien de chasse. Une autre corporation militaire d'Anvers, celle des Arbalétriers, demanda à Coxie une

peinture, dont on ne connaît que les quatre volets, qui sont aussi déposés au musée. Sur le premier, saint Georges, suspendu à un tronc d'arbre, est torturé par ses bourreaux; sur le deuxième, il est représenté à genoux et va recevoir le coup mortel; le troisième volet nous montre, sous les traits de Coxie, le même personnage, debout, tenant une lance brisée et ayant à ses pieds le dragon qu'il vient de vaincre. Enfin le quatrième représente sainte Marguerite, ou, d'après les hagiographes, Alexandra, femme de Dioclétien, qui, dit-on, fut convertie par la guérison miraculeuse de saint Georges, après son premier martyre, et fut ensuite suppliciée avec lui. Le peintre lui a donné, à ce qu'il semble, les traits de sa première femme, Ida van Hasselt.

Par un acte en date du 2 janvier 1587, les archers de Malines demandèrent à Michel de Coxie un triptyque représentant le même sujet et qui se trouve encore dans l'église métropolitaine de la Belgique; ce tableau, où on remarque de grandes beautés, fut achevé en une année, comme le prouve la date qu'il porte, et fut payé 150 florins. C'est encore de ce temps que date la *Mort de la Vierge*, autre triptyque que les arbalétriers de Bruxelles firent placer dans l'église Notre-Dame-du-Sablon, et qui, après avoir été transporté à Paris après la conquête de la Belgique en 1794, fut enlevé du Louvre en 1815, et a été récemment acquis pour le musée de Bruxelles. Elle est ornée des armoiries de la famille de Busleydra, dont plusieurs membres figurèrent dans la magistrature de Bruxelles et, en qualité d'échevins, eurent le commandement supérieur de la gilde des Arbalétriers; on y voit aussi l'écusson des La Tour-Taxis, qui étaient surintendants héréditaires de l'église du Sablon, et enrichirent d'objets d'art ce beau temple.

Une résolution du magistrat de Malines, en date du 6 septembre 1585, prouve que ces tableaux s'exécutaient souvent au moyen de cotisations personnelles. Les communemestres et échevins décidèrent alors qu'ils feraient peindre par Coxie, pour l'hôtel-de-ville, un tableau représentant le *Christ en croix*, la *Vierge*, *Saint Jean*, la *Madeleine aux pieds de la croix*, et, dans le haut, *Dieu le Père*, et que le peintre recevrait 300 florins, somme dont chacun d'entre eux payerait une part. Citons, parmi les églises pour lesquelles notre artiste travailla, celle de Sainte-Gudule, de Bruxelles, où l'on voit, dans la chapelle du collatéral nord la plus voisine de l'abside, une *Cène*, avec sujets empruntés à l'Ancien Testament, sur les volets, et, dans les transepts, deux grands triptyques : l'un représentant des *Épisodes de la vie de sainte Gudule*, l'autre le *Crucifiement*, le *Portement de la Croix* et la *Déposition au tombeau*. Ces deux derniers furent payés, celui-ci, 700 florins; celui-là, sur le revers duquel on lit que le peintre le peignit en 1592, à l'âge de quatre-vingt-douze ans, 500 florins.

Cette œuvre fut probablement la dernière à laquelle Coxie travailla. Appelé à Anvers par le magistrat pour y orner le palais communal, il tomba d'un échafaudage et se blessa. On le transporta à Malines, où il expira quelques jours après, le 5 mars 1592.

La première femme de Coxie étant morte, il avait épousé en secondes noces Jeanne van Schelle, avec laquelle il testa dès le 15 juin 1573, et qui se remaria plus tard à Philippe van Roy. Il n'avait eu d'Ida van Hasselt qu'un fils, auquel on donna le nom glorieux de Raphaël, comme pour rappeler l'homme dont le génie avait exercé sur le talent de Coxie une si puissante influence; Jeanne van Schelle, à son tour, donna le jour à trois enfants : Michel, Conrad et Anne. Raphaël et Michel adoptèrent la profession de leur père, mais ni l'un, ni l'autre n'ont marqué dans l'histoire de l'art. Raphaël, qui naquit en l'année 1540 et était déjà marié en 1570, se fixa plus tard à Bruxelles, où il fut reçu dans la bourgeoisie en 1587-1588, et où il mourut en 1616. On ne connait qu'un seul de ses tableaux, le *Jugement dernier*, qui se trouve au musée de Gand, où il a été transporté après avoir orné la maison communale de cette ville pendant plus de deux siècles. Cette œuvre remarquable donna lieu à un long et curieux procès, dont on a, tout récemment, exposé les principales péripéties. La valeur de la peinture commandée par les magistrats gantois fut évaluée par quatre experts : Martin de Vos, Ambroise Franck le Vieux, Gilles Mostaert et Bernard de Ricke, qui en fixèrent le prix à 1,400 florins d'or; mais Raphaël ne trouva pas cette somme suffisante et réclama encore un cadeau valant 100 florins, ce qui lui fut, en effet, adjugé par le Conseil de Flandre, le 12 juillet 1597. Y compris les frais du procès et d'autres dépenses de différente nature, le *Jugement dernier* coûta

2,085 florins d'or, chiffre considérable pour l'époque. Raphaël de Coxie eut la gloire de former Gaspar de Crayer, l'un des meilleurs artistes de l'école flamande. Comme celle de Van Orley, la famille Coxie se perpétua longtemps encore, et, au commencement du XVIIIe siècle, tandis qu'un de ses membres occupait la haute dignité de président du Conseil privé, d'autres descendants du peintre de Philippe II maniaient encore le pinceau.



LA CÈNE (Musée de Bruxelles).

Vasari et Guicciardin vantent l'habileté de Coxie, et, en effet, ce peintre dessinait et composait avec art. Dans ses tableaux, les nus, exécutés dans le style italien, trahissent une habileté remarquable, et çà et là, on remarque des raccourcis exécutés avec hardiesse et parfaitement réussis. Coxie avait à un haut degré le sentiment de l'élégance, et, de même que les premiers peintres de l'école flamande, aimait à écarter les détails des supplices qui auraient pu révolter le spectateur. Ses têtes de femmes sont souvent de vrais types de grâce; mais il ignore l'art de concentrer l'intérêt sur le personnage principal; dans les *Cènes* que possèdent le musée et l'église de Sainte-Gudule, de Bruxelles, la figure du Christ est de la plus entière insignifiance, et s'efface devant de belles têtes d'apôtres, qui ne sont peut-être que des réminiscences.

La recherche dans les poses et l'exagération des contours constituent encore, chez Coxie, deux défauts graves, qui trahissent chez lui une tendance malheureuse à se rapprocher de Michel-Ange et de ses imitateurs.

WAUTERS.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Nous avons puisé la plupart des faits que nous venons d'exposer dans une notice écrite par M. Goethals (*Lectures relatives à l'Histoire des Sciences, des Arts, des Lettres, etc., en Belgique*, tome III, pages 106 à 117). Quelques détails nouveaux sur Coxie nous ont été révélés par M. Seffen, de Malines (*Vlaemsche School*, année 1556, p. 17 et 27), et Pinchart (*Archives*, et dans la *Revue universelle des Arts*, t. III, *passim*). Sur Raphaël de Coxie, voyez un travail de M. de Busscher, dans les Bulletins de l'Académie royale de Belgique (2e série, t. XVI).

Van Mander, et, d'après lui, Descamps, placent en l'année 1497 l'époque de la naissance de Coxie; mais plusieurs dates placées par le peintre lui-même sur ses tableaux prouvent qu'il ne naquit que deux ans plus tard.

Nous n'avons pas cru devoir revenir à l'orthographe Van Coexyen, parce que le nom de Coxie a reçu le baptême de la traduction et reproduit le nom flamand sans altération notable.

Outre la *Mort de la Vierge*, dont nous avons parlé, le Musée de Bruxelles possède un *Couronnement d'épines*, où le Christ est représenté dans une attitude pleine de noblesse; une *Cène*, avec volets; le *Couronnement d'épines* et l'*Agonie au jardin des Olives*, triptyque dont la dernière partie offre un effet de nuit remarquable.

Cette Cène vient de l'église de Sainte-Gudule, où l'on voyait encore, outre les vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement et les trois triptyques que nous avons mentionnés à la fin de notre travail, une *Résurrection de Lazare*, un *Ecce Homo* et un *Saint Jean-Baptiste*, qui ont disparu.

Dans la cathédrale de Malines sont placés: le *Martyre de saint Sébastien*, peint en 1587; le *Martyre de saint Georges*, triptyque qui a été exécuté pour la gilde des arbalétriers; la *Circoncision*, où le peintre s'est représenté lui-même, et où la scène se passe dans un temple immense de style grec, dû au pinceau de De Vries.

Dans le Musée communal de Louvain figure une *Ascension*, triptyque qui ornait jadis la tombe du secrétaire de Charles-Quint, Morillon, mort en 1548.

A Saint-Pierre, dans la même ville, se trouve un autre triptyque où l'on voit le *Portement de la Croix*, le *Crucifiement* et la *Résurrection*.

Au Musée d'Anvers appartiennent, outre le *Martyre de saint Sébastien*, déjà cité: quatre tableaux ayant servi de volets à une composition plus importante et offrant des épisodes de la *Légende de saint Georges*, et le *Triomphe du Christ*, qui ornait anciennement un tombeau dans la cathédrale.

A Saint-Jacques, église d'Anvers célèbre par la quantité de tableaux qu'elle renferme: *Saint Jean baptisant le Sauveur*.

A Saint-Bavon, à Gand: la *Parabole du mauvais riche*, avec volets représentant les sept œuvres corporelles de miséricorde; *Saint Jean-Baptiste* et *le chanoine Jean de Hertoghe*.

A Saint-Jacques, autre église de Gand: la *Nativité*, le *Crucifiement* et la *Résurrection*.

Au Musée de Madrid: la *Mort de la Vierge*, provenant de l'église de Sainte-Gudule, de Bruxelles, à laquelle elle fut achetée par le roi Philippe II; la partie inférieure représente la Vierge couchée et vénérée par un ange et les apôtres; dans le haut, elle s'élève au ciel, entourée d'esprits célestes. A l'Escurial: *Le Christ et la Vierge intercédant auprès de Dieu le Père*; *Sainte Cécile*, tableau qui a appartenu à Rubens; la *Descente de croix*; *Joachim et sainte Anne*; *David vainqueur de Goliath*.

« Chez les Carmélites déchaussées de Medina del Campo, dit M. Michiels, on voyait une *Résurrection*, avec personnages de grandeur naturelle. »

A la Pinacothèque de Munich: *Sainte Barbe*, tableau qui a été lithographié par Stricxner.

A Vienne, *Marie et l'Enfant Jésus*.

A Prague, *Saint Jean dans l'île de Pathmos* et le *Martyre de saint Veit* ou Vith, volets du tableau du maître autel.

Plusieurs graveurs, et notamment Jean Sadeseer, qui vivait en 1575, ont gravé d'après Coxie.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Flamande *Sujets religieux, Allégories.*

FRANS FLORIS (FRANÇOIS DE VRIENDT)

NÉ VERS 1520. — MORT EN 1570.



Je ne sais pourquoi les beaux esprits qui ont raconté, en la défigurant, l'histoire de l'art en Flandre, se sont trouvés d'accord pour décerner à Frans Floris le surnom de *Raphaël flamand*. Nul, parmi les peintres de l'école d'Anvers, n'est digne de se mesurer avec le glorieux maître d'Urbin; mais si, par aventure, quelqu'un d'entre eux méritait l'honneur de lui être comparé de loin, ce ne serait certes pas Frans Floris, qui, séduit de bonne heure par les violences florentines, s'est efforcé d'imiter non le divin Sanzio, mais Michel-Ange lui-même. Dans quelle mesure il a atteint son austère idéal, cette étude essaiera de le dire. Ce qu'il importe de noter d'abord, c'est que, né en ces belles années où le génie de la Renaissance répandait ses enchantements sur le monde, Frans Floris oublia son pays, sa race et la loi de ses origines, pour se faire non pas seulement italien, mais toscan. Nul, parmi les artistes flamands du seizième siècle, ne renia plus absolument sa nationalité; nul ne posséda à un aussi éminent degré le don de s'assimiler le style et le tempérament d'autrui; mais c'est là un jeu plein de périls, et il est regrettable peut-être que l'habile peintre ne soit pas resté plus fidèle à sa patrie et à ses dieux.

François de Vriendt, qui porta comme son aïeul et comme son père le surnom de Floris, est né à Anvers vers 1520. Il était fils de Claude de Vriendt, auquel les anciens documents donnent le titre de tailleur de pierres, ce qui veut dire qu'il était sculpteur, ainsi que l'a remarqué Joachim Sandrart, qui le qualifie de *statuarius laude dignus* [1]. Son oncle, Corneille Floris, était aussi sculpteur. Le jeune François grandit dans le culte des arts. Il avait trois frères qui tournèrent également de ce côté leur fantaisie et leur rêve. Le premier, Corneille de Vriendt, devint architecte et construisit à Anvers des monuments qui y sont encore fameux [2]. Jacques, le second, se fit peintre sur verre, et l'on sait qu'il a exécuté, entre autres œuvres remarquées, le vitrail du *Jugement dernier*, à Sainte-Gudule; le troisième enfin, nommé Jean, préféra la céramique et se fit même, à ce que raconte Descamps, « une réputation dans la faïence, qu'il peignoit bien. » Philippe II, informé de son mérite, le prit à son service et l'appela en Espagne, où il mourut jeune.

Frans Floris suivit d'abord la profession de son père et de son oncle, et, associé à leurs travaux, il passa ses premières années à sculpter des statues ou des pierres tombales « *sive statuas, sive monumenta in templis sculpendo.* Mais ce n'est pas là qu'il devait trouver la gloire; et par un de ces hasards, une de ces lois plutôt qui se rencontrent si souvent dans les annales des arts, l'enfant qu'on élevait pour en faire un statuaire devint un peintre illustre.

La Flandre, récemment affranchie des formes naïves de l'art religieux du quinzième siècle, n'avait pas tardé à regarder d'un autre côté et à s'inquiéter d'un idéal nouveau. Plusieurs de ses peintres avaient déjà passé les Alpes. Michel van Coxeyen, jeune encore, commençait à faire parler de lui, lorsqu'on vit revenir d'Italie un maître qui n'occupe peut-être dans la mémoire des curieux qu'une place secondaire, mais qui, si l'on considère son importance historique, mériterait assurément une renommée meilleure. Le Liégeois Lambert Lombard avait été conduit à Rome, en 1538, par le cardinal Réginald Pool. Il n'était resté que très-peu de temps en Italie, mais il y avait étudié les œuvres d'André del Sarte, et son intelligence ardente et prompte avait été profondément frappée du génie de la Renaissance; cette grande aurore avait dessillé ses yeux; si bien que lorsqu'il revint à Liége, il y ouvrit une école où il enseignait publiquement que le moyen âge était à jamais fini, que l'Italie était le pays de l'idéal. Frans Floris touchait alors à ses vingt ans : troublé et séduit par ces grandes nouvelles, il quitta Anvers et vint s'établir à Liége pour profiter des leçons de Lambert Lombard. Il s'étudia d'abord à l'imiter et il y réussit si bien que, plus tard, le vieux maître, jouant sur les mots, se complut à le traiter de larron, voulant dire par là qu'il lui avait dérobé son secret et sa manière. Une fois instruit, ou du moins en voie de l'être, Frans Floris revint à Anvers; il y montra des preuves d'un talent déjà sûr, et, en 1540, il fut reçu franc maître dans la corporation de Saint-Luc.

Mais son ardent esprit ne pouvait s'arrêter là. Cette merveilleuse Italie dont Lambert Lombard lui avait fait entrevoir les prodiges, il voulut la connaître par lui-même, et, entraîné par une mystérieuse attraction, il partit. Cette phase de la vie de Floris est restée fort ignorée. Les historiens italiens ne disent pas plus que les annalistes flamands à quelle époque il fit ce voyage et combien dura son excursion. Frans Floris travailla beaucoup d'après l'antique, copiant et dessinant les restes grandioses de cet art perdu, et étudiant avec une admiration pareille les chefs-d'œuvre des maîtres modernes. Ce fut le jour de Noël 1541, — nous le savons par Vasari, — qu'après un travail de huit années, Michel-Ange découvrit la grande fresque de la chapelle Sixtine, ce sombre poëme du *Jugement dernier*, où il a exprimé toutes les terreurs et aussi toutes les espérances de son temps. Frans Floris était peut-être à Rome à cette époque, ou sans doute il y arriva peu après; et, comme tous les artistes d'alors, il subit le charme imposant qui se dégageait de l'œuvre du maître. Sculpteur jusqu'à vingt ans, il était prédisposé, par son éducation même et par les enseignements de Lambert Lombard, à goûter ces formes au puissant relief et la majestueuse grandeur de ces attitudes violentes. Floris étudia longtemps la fresque de la Sixtine, et il en garda dans sa mémoire comme une

[1] J. Sandrart. *Academia nobilissimæ artis pictoriæ*, p. 253.

[2] Corneille de Vriendt a construit à Anvers l'Hôtel de Ville, le bâtiment des *Oosterlings*, et une maison pour son frère Frans Floris. Il est mort en 1575.

éternelle image où revivait toujours ce terrible *Jugement*, avec la mâle fierté de son dessin héroïque et les mélancolies de sa coloration monotone, mate, attristée.

Lorsque Frans Floris revint à Anvers, il ne rapportait pas seulement des souvenirs : ses cartons étaient pleins de dessins à la sanguine, qu'il montra à ses amis étonnés, et qui, pendant le reste de sa carrière, lui servirent de motifs et de thèmes pour les vastes compositions qu'il entreprit. Un chaud rayon du soleil d'Italie l'enflamma dès lors et réchauffa sinon son coloris, qui demeura toujours terne, du moins son style, qui resta libre, large et mouvementé. Ses premières compositions étonnèrent beaucoup les amateurs flamands. Il y faisait paraître des attitudes si fortes et parfois aussi si tourmentées, il enchevêtrait si vaillamment,



L'ODORAT.

si follement peut-être les personnages et les groupes, il abondait en inventions si compliquées et si nouvelles, que les gens sages s'inquiétèrent d'abord de ces violences et de ces furies. Mais les artistes, les esprits jeunes, et bientôt même les grands personnages, se déclarèrent pour Frans Floris et le recherchèrent. Le prince d'Orange, les comtes de Horn et d'Egmont devinrent ses protecteurs, presque ses amis. Comme il travaillait très-vite, sa fortune fut bientôt faite ; sa renommée se répandit dans les Pays-Bas comme en Espagne, et, dès lors, dans toutes les occasions importantes, ce fut à lui qu'on pensa d'abord.

Les habitants de Delft ayant résolu de faire peindre un *Crucifix* pour une de leurs principales églises, c'est à Frans Floris qu'ils s'adressèrent. Descamps rapporte, à ce propos, une anecdote, une légende plutôt, à laquelle il a l'air d'attacher un intérêt qui nous échappe. Floris s'étant mis en route pour Delft, se détourna de son chemin et s'arrêta à Leyde, chez Aertgen Claessons, peintre alors fameux, mais oublié aujourd'hui : « Le maître, dit l'historien, n'étoit pas chez lui, mais ses élèves l'introduisirent dans son atelier, qui étoit un grenier. Floris prit un charbon, et traça sur un bout de muraille blanchie la tête de saint Luc, une tête

de bœuf, et les armes de la peinture. Sitôt qu'il eut fini son dessin, il retourna à son auberge. Aertgen, de retour, fut averti, par les traits hardis du charbon, qu'un étranger étoit venu.... et n'eut pas plutôt considéré le dessin qu'il s'écria : C'est Franc Flore, ce ne peut être que lui; ce grand maître s'est donné la peine de me venir voir.[1] » Cette histoire n'est-elle pas renouvelée des Grecs, et ne lit-on pas qu'Apelles et Protogènes ont eu une semblable aventure? Mais cette vieille légende prouve que Floris est allé peindre un *Crucifix* à Delft, et c'est pour cela que nous l'avons reproduite.

Frans Floris eut d'ailleurs des occasions plus éclatantes de montrer publiquement son savoir-faire. Lorsque, en 1549, Charles-Quint fit son entrée à Anvers, il fut chargé, avec Jean de Vries, de peindre les arcs de triomphe qui furent placés en divers endroits de la ville. Floris, toujours fidèle à ses souvenirs d'Italie, apportait aux travaux de ce genre un goût charmant d'ornementation et en même temps une rapidité d'exécution qui étonnait les esprits naïfs. On raconte qu'en cette circonstance il peignit en un jour sept figures grandes comme nature. Ce tour de force dut surprendre en effet à une époque où l'école flamande, timide encore, n'avait pas acquis cette liberté de pinceau qu'elle devait plus tard pousser si loin.

Les travaux de cette sorte convenaient d'ailleurs admirablement au fougueux génie de Frans Floris. Quelques années après, lorsque Philippe II fit à son tour son entrée solennelle à Anvers, l'ancien disciple de Lambert Lombard peignit à cette occasion un vaste tableau représentant la Victoire debout au milieu de figures captives qui symbolisaient les peuples vaincus par l'Espagne. Cette composition, qui se détachait comme en relief sur un fond formé de trophées et d'armes entassées, était tout à l'honneur du souverain qui devait bientôt malmener si durement les habitants des Pays-Bas. Floris prit soin de faire graver ou peut-être de graver lui-même, en 1552, cette allégorie si cruellement oublieuse du sentiment national, et il l'accompagna de six vers où Philippe II est presque déifié. Faut-il croire que François de Vriendt, si peu flamand par son style, ne l'était pas davantage par le cœur?

Mais ce n'est pas dans ces ouvrages décoratifs, improvisations d'un jour destinées à disparaître le lendemain, qu'il faut chercher le véritable talent de Frans Floris. Son chef-d'œuvre est au musée d'Anvers : c'est la *Chute des Anges rebelles*, composition achevée en 1554, c'est-à-dire au moment où Floris était déjà dans toute sa force. Ce tableau, qui fut peint pour décorer l'autel de saint Michel, patron des escrimeurs, se divise, pour ainsi dire, en deux zones d'un caractère tout différent. La partie supérieure représente les esprits célestes qui, restés fidèles à la loi de Dieu, repoussent les anges déchus; la partie inférieure nous montre ces esprits maudits chassés de l'empirée et retombant dans les abîmes. C'est comme une bataille qui se livre dans les régions douteuses où finit le ciel, où l'enfer commence. La lutte est acharnée et terrible : trois anges, très-beaux et très-purs de dessin, s'attaquent au chef des démons, à Lucifer, sorte de dragon qui se tord dans les convulsions de la rage. Les autres anges rebelles ne sont ni moins étranges ni moins fantastiques : Floris a conservé à leur corps la forme humaine, mais il leur a donné des têtes de bouc, des hures de sangliers, des queues de vipères, des serres d'aigles, des griffes de tigres. Jamais le moyen âge, jamais la légende populaire ne virent passer dans leurs nocturnes cauchemars une armée plus bizarrement diabolique. Les habitants du ciel ont, au contraire, dans le tableau de Frans Floris, une beauté rayonnante et sereine, et il se mêle à leur force une grâce qui se souvient de l'Italie et qui y fait songer. Cette composition, à la fois mouvementée et tranquille, fantastique et réelle, est, nous le répétons, l'œuvre la mieux réussie de François de Vriendt : il faut l'avoir étudiée longtemps pour comprendre la valeur d'un maître que la France ignore trop.

Les comptes de la cathédrale de Notre-Dame d'Anvers nous apprennent qu'en 1559 Frans Floris travailla pour cette église. On sait, en effet, qu'il peignit d'une part une *Assomption de la Vierge*, dont la trace s'est malheureusement perdue [2], et, d'autre part, une *Nativité* que, selon toutes les vraisemblances,

[1] Descamps, *Vie des Peintres flamands*, t. I, p. 68.

[2] D'après Descamps, ce tableau « fut détruit pendant les troubles du pays : d'autres disent qu'il fut enlevé et qu'il est encore conservé avec beaucoup de soin en Espagne. » La *Vie des Peintres flamands*, 1753, t. I, p. 114.

il faut reconnaitre dans le tableau que le musée d'Anvers conserve sous le titre de l'*Adoration des bergers*. Le petit Jésus est couché dans la crèche, la Vierge agenouillée adore en lui le Dieu qu'elle vient d'enfanter. D'un côté des bergers s'avancent portant leurs offrandes, et de l'autre des paysans, des femmes, figures d'une



LA SAINTE VIERGE ET L'ENFANT JESUS (Musée de Vienne).

rusticité austère et charmante, s'empressent autour du nouveau-né et lui font fête. Ce tableau, qu'il faut considérer comme un des plus importants dans l'œuvre de Frans Floris, est surtout remarquable par l'expression : les têtes sont fines et douces; les accessoires, les animaux, sont peints avec une largeur savante. Le seul regret que nous puissions émettre à propos de cette peinture, c'est que, comme dans la *Chute des Anges rebelles*, comme dans le *Jugement dernier* du musée de Bruxelles, le coloris abonde en gris roux, en

tons neutres, et paraisse si effacé et si terne. Il n'est pas douteux que le principe de cette coloration attristée ne fut, pour le pinceau de François de Vriendt, un ressouvenir de la fresque de Michel-Ange.

Dans les sujets tendres, tels que l'*Adoration des Bergers*, que nous venons de décrire, et tels aussi que la *Sainte Famille*, dont Antoine Wiérinx nous a laissé une gravure, Floris semble oublier le grand maître toscan, pour se rapprocher du génie plus doux d'André del Sarte. On conçoit combien le Flamand italianisé est loin de la grâce de celui qui fut surnommé *Andrea senza errori*, non pas tant à cause de sa correction qu'à cause de la parfaite harmonie de ses contours délicieusement déroulés. Frans Floris n'a point cette séduction toujours victorieuse; souvent même, comme dans la *Naïade*, comme dans la *Daphné*, son dessin présente des angles violents, des lignes qui se coupent d'une manière désagréable. Mais le modelé de ses figures nues montre parfois des délicatesses exquises, et sa science, puisée à l'école des maîtres florentins, s'enveloppe de douceur, se revêt d'un charme attendri.

Ainsi, apte à tous les genres, peintre de mythologies et de saintetés, Frans Floris vit de bonne heure venir à lui le succès et la fortune. Malheureusement, il ne sut gérer ni son talent, ni sa richesse. Dès que l'aisance eut frappé à sa porte, il commença à vivre largement et ne refusa plus rien à sa fantaisie d'artiste. Il eut d'abord l'ambition d'être bien logé, et appelant à son aide son frère l'architecte, il se fit construire à Anvers une maison splendidement décorée dans le goût antique, et il en orna lui-même la façade de figures allégoriques qui, de loin, ressemblaient à des statues de bronze. Ces dépenses compromirent gravement sa fortune, et pour payer sa demeure princière, Floris, appauvri, fut obligé de travailler comme un ouvrier. Malheureusement, le laborieux artiste n'avait pas su se préserver d'un vice assez fréquent dans la Flandre du seizième siècle. Sa vie n'était pas exempte, selon l'expression adoucie de Florent le Comte, de « quelques petits déréglements [1]. » Cela veut dire, — car il n'est pas possible de le dissimuler davantage, — que Frans Floris était un buveur déterminé. Bien loin de chercher à cacher ce vilain côté de son ardente nature, il était plutôt disposé à s'en faire gloire, et les historiens qui ont parlé de lui enregistrent avec complaisance le récit des hauts faits qui signalèrent sa carrière bachique. Il avait, avec les plus illustres buveurs de son temps, des luttes véritablement inouïes, et presque toujours il en sortait vainqueur. Vainement ses meilleures amis essayèrent de le guérir de cette passion fatale. Thierry Cornhert, qui était à la fois un bel esprit et un artiste, et qui avait gravé ses tableaux du *Jugement de Salomon* et de la *Visite de la reine de Saba*, crut trouver dans sa vieille amitié pour Frans Floris le droit de lui adresser une réprimande poétique. Il lui envoya une lettre en vers, où il supposait qu'Albert Durer lui était apparu en songe, et qu'après avoir fait du talent de Floris le plus vif éloge, il avait blâmé les excès honteux de sa vie. L'apologue était ingénieux; mais les buveurs sont incorrigibles, et Cornhert en fut pour sa poésie et sa morale. Floris continua à vivre de la même sorte... Et qui sait? Si cet ingénieux esprit se réfugiait ainsi dans les joies vulgaires de l'ivresse, c'est sans doute qu'il avait quelque chose à oublier. Les historiens nous apprennent que François de Vriendt était marié à une femme acariâtre et sotte : peut-être est-ce là qu'il faut chercher le secret de son vice persistant.

Frans Floris garda toujours d'ailleurs, au milieu de son apparent désordre, l'étincelle sacrée qui fait l'artiste. Bien des fois ses élèves le virent rentrer chez lui, l'œil allumé, la lèvre en feu, les jambes titubantes; mais en se retrouvant devant son chevalet, Floris ressaisissait peu à peu sa raison perdue, et, prise alors d'une activité fiévreuse, son imagination surexcitée lui dictait de puissantes fantaisies. Son pinceau courait sur la toile, et, guidé par je ne sais quel clairvoyant génie, — il y a un Dieu pour les buveurs, — Floris donnait la vie aux plus audacieuses conceptions du rêve. Les tableaux qu'il produisit dans ces jours d'ivresse lumineuse abondent en attitudes exagérées, en complications infinies : ce sont les songes bizarres d'un élève de Michel-Ange devenu fou.

Le seizième siècle avait entraîné Floris par toutes ses séductions à la fois. Esprit lettré, amoureux de la fable antique et de ses mensonges enchantés, il se plaisait aux mythologies, aux emblèmes, et c'était une joie

[1] *Cabinet des singularitez*, t. II, p. 216.

pour lui lorsqu'il pouvait décorer une maison luxueuse de ses peintures symboliques. Tous ces sujets qui, depuis cette époque, ont un peu vieilli, mais qui étaient alors dans leur nouveauté première, les *Cinq Sens*, les *Saisons*, les *Éléments*, occupèrent tour à tour son pinceau ingénieux. Aussi le vit-on profiter avec empressement de l'occasion qui lui fut offerte de peindre deux vastes salons dans la maison de plaisance d'un riche curieux d'Anvers, Nicolas Jonghelingh. Il décora la première salle de dix grands tableaux représentant les *Travaux d'Hercule*, compositions mouvementées et vigoureuses dont Jérôme Cock a fait l'objet d'une publication intéressante : une des planches du recueil porte la date de 1563. Ce travail à



HERCULE TERRASSANT L'HYDRE DE LERNE

peine achevé, Floris peignit chez Jonghelingh un second salon où il représenta, en sept panneaux, les Arts et les Sciences : la Grammaire, la Dialectique, l'Arithmétique, la Rhétorique, la Musique, la Géométrie et l'Astrologie furent représentées sous un voile emprunté au symbolisme antique dans cette galerie qui dut être terminée avant 1565, date du recueil gravé qu'en fit faire ce même Jérôme Cock, éditeur ordinaire des œuvres de Frans Floris.

Ces grandes peintures furent les derniers travaux de ce genre exécutés par François de Vriendt. Il faut dire que les temps devenaient difficiles, et que déjà l'Espagne posait sur la Flandre une main de plomb. Le sang commença à couler sur les places publiques : les deux meilleurs protecteurs du peintre, les comtes d'Egmont et de Horn furent décapités le 5 juin 1568. Les jours des douces allégories étaient passés. Au milieu des tragédies qui l'entouraient, Floris revint, sans avoir peut-être une exacte conscience de

ce qu'il faisait, aux sujets graves, aux motifs douloureux. Il entreprit, pour un personnage que les historiens désignent sous le titre du « Grand-Prieur d'Espagne, » deux vastes tableaux qui n'avaient pas moins de vingt-sept pieds de hauteur. Le premier représentait le *Christ en croix.* Mais Floris, plaçant l'espérance à côté du deuil, avait peint dans le second la *Résurrection du Sauveur.* L'artiste ne put achever ces deux grandes compositions : il mourut le 1er octobre 1570, âgé de cinquante ans environ, usé par un constant travail et peut-être aussi par les désordres de sa vie. Les volets de ces tableaux furent terminés par deux de ses meilleurs élèves, François Pourbus et Crispian Van den Broecke.

Frans Floris laissa, indépendamment d'un grand nombre de disciples, parmi lesquels on doit citer Martin de Vos, Lucas de Heere et Martin van Cleef, deux fils, dont l'un nommé François, comme son père, a longtemps travaillé en Italie, où il se fit surtout connaître par des tableaux de petite dimension. Baldinucci lui a fait l'honneur de lui consacrer quelques lignes élogieuses.

L'influence de Frans Floris sur les artistes de son temps fut considérable : sans doute le génie italien avait pénétré en Flandre avant lui, mais par l'autorité de son œuvre constamment applaudi, par le caractère de son imagination, tour à tour fougueuse ou délicate, par le prestige qui s'attachait naturellement à un peintre qui imitait si savamment Michel-Ange ou André del Sarte, il eut l'honneur de discipliner presque toutes les fantaisies contemporaines et d'organiser une grande école qui régna florissante et admirée jusqu'aux premières années du dix-septième siècle. Toutefois, cette école, plus italienne que flamande, avait contre elle les traditions anciennes du pays et les résistances éternelles du tempérament national. Elle ne peut donc compter dans l'histoire de l'art en Flandre que comme un intermède pendant lequel d'habiles rhétoriciens occupèrent un instant la scène; mais ils n'eurent pas le temps d'achever la pièce. Rubens, survenant tout à coup, mit en fuite ces comédiens étrangers, et l'école, rendue à elle-même, recommença à parler flamand.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

La renommée de François Floris a eu beaucoup à souffrir des troubles religieux qui agitèrent les Pays-Bas au seizième siècle : plusieurs de ses tableaux ont péri, et ne nous sont plus connus que par la gravure. Balthazar Sylvius, Lyefrinck, Wierinx, Corneille Cort, et surtout Philippe Galle, ont reproduit les plus importantes de ses compositions, et souvent ils en ont exagéré le caractère et la violence.

Parmi les tableaux qui restent de Floris, nous devons citer :

MUSÉE D'ANVERS. — La *Chute des Anges rebelles.* Ce tableau, qui est signé FF. IV. ET. F.A. 1554, a été peint pour l'autel du Serment des Escrimeurs, à la cathédrale d'Anvers. Il a figuré au Louvre sous le premier Empire.

Saint Luc. C'est le portrait du peintre Ryckaert-Aertsz. Floris s'est représenté lui-même sous les traits du personnage qui, placé derrière le saint, est occupé à broyer des couleurs. (Cette composition provient de l'ancienne Académie d'Anvers.)

Adoration des Bergers. Ce tableau a longtemps figuré sur l'autel des Jardiniers, à la cathédrale d'Anvers.

BRUXELLES. — Le *Jugement dernier.* Cette peinture, qui était placée sur l'autel de la chapelle du Serment, dans l'église Notre-Dame-des-Victoires sur le Sablon, présente une singularité qui doit être signalée. « Au bas du volet gauche, dit M. A. de Montaiglon, un écusson est répété avec ces trois dates, 1565, 1588, 1630, et trois bustes d'hommes, les mains jointes comme des donateurs, et dont les types se rapportent bien à ces dates. Les têtes ont évidemment été ajoutées après coup, et peintes, deux fois au moins, par une autre main que celle de Floris, mort en 1570. » (Le *Musée de Bruxelles*, 1850.)

Sainte Famille. (Tableau douteux.)

BERLIN. — *Vénus embrassant l'Amour; Loth et ses filles;* les *Filets de Vulcain.* Ce tableau est signé : 1547. F.F.IV.

COPENHAGUE. *Juda et Thamar.*

FLORENCE. — *Adam et Ève.* 1560.

VIENNE. — *Adam et Ève sous l'arbre de la science; Adam et Eve chassés du paradis;* la *Sainte Famille.*

VENTE DU PRINCE DE CONTI. 1777. — Le *Festin des Dieux*, composition de sept figures, 531 livres; *Vénus sortant du bain accompagnée des trois Grâces*, 1,760 livres.

VENTE NOGARET. 1807. *Diane découvrant la grossesse de Calisto;* composition de dix figures, 699 francs.

IMP POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2.



École Flamande. Tableaux de genre, Scènes fantastiques, Paysages.

BREUGHEL DES PAYSANS

NÉ EN 1530? — MORT EN 16.. — ET **BREUGHEL D'ENFER**, NÉ EN 1574? — MORT EN 1637?



Deux mérites distinguent spécialement les hommes dans toutes les carrières, l'esprit d'initiative et le talent d'exécution.

Le premier s'avance partout comme le trappeur des forêts américaines, l'œil et l'oreille aux aguets. Loin de chercher les routes battues, il les fuit; loin de compter sur l'expérience de ses prédécesseurs, il examine, il juge tout par lui-même. Aucun objet, aucune circonstance dont il puisse tirer parti n'échappe à son observation. Il marche dans le désert avec la sagacité d'un explorateur, et se crée un domaine du lieu où il dresse sa tente, où il allume son foyer, sous un ciel inconnu.

Le talent d'exécution possède d'autres avantages. En lui la pensée trouve un serviteur fidèle, qui seconde ses projets, qui réalise ses plans. Aussitôt qu'il paraît, les idées prennent un corps : l'argile devient statue, le marbre devient temple. Il est l'intermédiaire obligé entre le monde intellectuel et le monde positif, où rien d'ébauché, d'incomplet, ne saurait vivre et ne possède de valeur. Batelier magique, les ombres destinées à revêtir une forme palpable glissent avec lui des brumeuses régions du possible dans l'univers réel que nous habitons.

Ces aptitudes sont souvent désunies, souvent associées d'une manière inégale : l'une ou l'autre domine et rompt toute proportion. Elles n'obtiennent pas d'ailleurs un succès du même genre. Les contemporains apprécient mieux l'invention et l'originalité : ils savent au juste en quoi une œuvre diffère des œuvres précédentes. Peu à peu le souvenir de l'innovation se perd, et la postérité n'en tient plus compte. L'habileté du travaille éclipse alors le mérite de l'initiative C'est ce qui est advenu pour Pierre Breughel. Père d'une famille illustre, représentant avec opiniâtreté les goûts spéciaux de l'école flamande, à une époque où tous les peintres des Pays-Bas imitaient l'Italie et se détournaient de la nature, il excite maintenant peu d'intérêt parmi les amateurs. Il ressemble aux portraits que le temps dégrade dans les salles d'un vieux château et qu'on abandonne à ses ravages, quoique l'un d'eux figure l'aïeul des propriétaires.

On ne sait quel nom portait la famille de notre artiste. Originaire de Breughel, village situé non loin de Bréda, il fut désigné toute sa vie d'après le lieu de sa naissance, comme les seigneurs d'après leurs domaines. Suivant les uns, il aurait vu le jour en 1510, suivant les autres, en 1530. La seconde date est la plus vraisemblable. Son premier fils, Breughel de Velours, ne fut reçu franc-maître de l'académie de Saint-Luc, à Anvers, qu'en 1597; le second, Pierre Breughel le jeune, qu'en 1609. Le registre de la Ghilde mentionne ses élèves jusqu'en 1599, époque où travaillait encore sous sa direction un certain André Daniels. Un vieillard de 89 ans eût-il été propre à donner des leçons? Cette hypothèse d'ailleurs le rendrait père dans un âge par trop avancé.

Il grandit au milieu des scènes et des personnages qu'il devait reproduire, attendu que ses parents cultivaient la terre, fanaient le foin et soignaient le bétail. Pierre Kock d'Alost, homme entreprenant qui avait poussé jusqu'en Turquie ses pérégrinations aventureuses, lui apprit à tenir le crayon et le pinceau. Par quels indices le jeune paysan avait-il manifesté sa vocation et obtenu le consentement de sa famille, grande victoire toujours difficile à remporter? Les biographes ne nous le disent point. L'artiste chez lequel il entra, était un homme de mérite, qui avait formé son talent sous les yeux et d'après les conseils de Bernard van Orley. Pendant que Breughel prenait ses leçons, il portait souvent et amusait la petite fille du coloriste, sans deviner qu'elle serait un jour sa femme.

De ce premier atelier, il passa dans celui du fameux Jérôme Cock, plus célèbre comme graveur que comme peintre : je ne sais s'il existe encore une seule œuvre de son pinceau, tandis que ses planches sont très-nombreuses. Lorsque Breughel, sorti de son atelier, eut fait preuve de talent et d'invention, fixé sur lui les regards des amateurs, son ancien maître grava lui-même ou fit graver un bon nombre de ses tableaux. Son rude travail était en harmonie avec la manière de son élève.

Le véritable guide de Pierre Breughel, néanmoins, l'homme dont il suivit le plus fidèlement les traces, ce fut Jérôme Bosch. Il était mort depuis longtemps, mais ses toiles étranges charmèrent le jeune novice et paraissent d'ailleurs avoir eu, pendant tout le seizième siècle, un très-grand succès dans le nord de l'Europe. Ses conceptions fantasmagoriques plaisaient au génie sombre et capricieux des races septentrionales. Ses œuvres burlesques n'impressionnèrent pas moins fortement son disciple posthume, et Breughel entra dès lors à pleines voiles dans les parages qu'il ne devait plus quitter.

La mode exigeait qu'un artiste allât de très-bonne heure compléter ses études, en s'inspirant des maîtres italiens. Pierre n'eut garde de déroger à cette coutume. Pour se rendre dans la Péninsule, il traversa la France et les Alpes. Les abruptes sommets, les glaciers, les torrents, les abîmes, les lacs, les sombres défilés, les immenses lointains des hautes montagnes frappèrent vivement son imagination. Ils lui inspirèrent le goût du paysage. Le studieux jeune homme esquissa de nombreuses vues, qui plus tard lui servirent à peindre les fonds spacieux de ses tableaux, à représenter des sites très-étendus; on y observe déjà ces effets de lignes, de perspective et de lumière, ce sentiment de la grande nature, qu'on admire chez les artistes anglais de nos jours, notamment chez Bartlett, le plus poétique dessinateur des

[1] Rathgeber, *Annalen der niederlændischen Malerei*, p. 162.

[2] *Het Levender schilders, t. Ier, page* 179.

Trois Royaumes. Jérôme Cock grava un bon nombre de ces morceaux champêtres, et les fils de Breughel y puisèrent leurs tendances bucoliques, leur manière fine et délicate de peindre les scènes agrestes.

Un marchand, pour lequel le père travailla beaucoup, après son retour, fixa son attention sur d'autres images rustiques, sur d'autres aspects de la nature. Cet homme au caractère enjoué, aux mœurs faciles, l'entraînait dans les fêtes de village, où ils se divertissaient comme de simples mortels et profitaient comme observateurs. Vêtus en campagnards, pour ne point troubler les paysans de leur luxe et de la gêne



L'ALCHIMISTE.

qu'il produit dans les classes laborieuses, ils se mêlaient cordialement à la fête. Y avait-il une noce, ils se prétendaient les parents du jeune couple, et pour prouver leur consanguinité, offraient des cadeaux; ces arguments victorieux persuadaient les cultivateurs, ou les décidaient à paraître convaincus. Pendant que la joie circulait de proche en proche, Breughel et Jean Franckert, son compagnon, avaient toutes les facilités désirables pour prendre sur le fait les mœurs rustiques, pour examiner les traits, les expressions, les vêtements, les gestes, les attitudes. La mémoire du peintre en tenait un compte fidèle, et quelques jours après tout ce qu'il avait vu reparaissait sur la toile : mais il excellait principalement à rendre les postures plus ou moins comiques des villageois.

Ces excursions avaient lieu autour d'Anvers, le peintre ayant choisi pour séjour cette dernière ville, après sa résidence passagère en Italie. Il fût reçu franc-maître de la corporation de Saint-Luc, dans l'année 1551. Breughel unit toujours le goût des facéties à un caractère paisible et sage; il comptait

ordinairement ses paroles, ce qui rendait ses plaisanteries d'autant plus piquantes. Les mystifications même ne lui répugnaient point : il se drapait en revenant, gémissait d'une voix lamentable, effrayait les personnes crédules. Son portrait n'annonce point ces joviales dispositions : une élégante barbe noire, un beau front, de grands yeux expressifs, des traits reguliers, une bouche bien faite lui donnent un air grave et un aspect chevaleresque.

Une jeune fille, qu'il avait prise pour servante, se trouva tellement à son goût qu'elle régna bientôt chez lui en maitresse. Breughel l'eût épousée sans répugnance aucune, si elle n'avait eu le défaut de mentir avec une obstination prodigieuse et en toute circonstance. Ses perpétuelles inventions choquaient, fatiguaient, exaspéraient l'artiste. Mais les remontrances, les prières, les menaces même ne pouvaient rien sur elle. Las de ses impostures, Pierre résolut d'en finir. Il prit une taille de boulanger, passablement longue, et, la lui montrant, lui déclara qu'il y noterait chaque nouvelle histoire au moyen d'une coche : si elle laissait les marques envahir tout l'espace, non seulement leur union projetée n'aurait point lieu, mais ils se quitteraient pour toujours. De si rudes conditions n'amendèrent point la babillarde ; elle jasait, elle débitait des contes sans trève ni merci, et la taille se crénelait à proportion : l'heure des adieux sonna bientòt. Devenu maître de lui-même, Breughel se chercha une plus digne compagne. Pierre Kock était mort ; sa femme et sa fille habitaient Anvers. La jeune enfant qu'il avait portée sur ses bras, fait danser sur ses genoux, lui revint en mémoire ; devenue grande, elle avait, selon toute apparence, d'autres charmes que ceux du souvenir. Le peintre lui rendit visite, témoigna le désir de lui plaire et demanda sa main. Comme on craignait un retour de tendresse pour son ancienne gouvernante, la mère et la fille exigèrent qu'il vînt habiter Bruxelles : un déplacement de huit lieues, pour obtenir une jolie personne, n'avait rien qui dut l'effrayer. Il changea de domicile, et la noce ne tarda point à se faire.

Comme peintre, Breughel raviva l'esprit flamand, que l'imitation des maîtres italiens éteignait de jour en jour. On conçoit sans peine le pouvoir absolu de la mode relativement au costume ; mais son empire illimité dans le monde moral et intellectuel m'a toujours surpris. Pourquoi cette discipline que chacun accepte, pourquoi cette fièvre de servitude ? Ne semble-t-il pas plus naturel que tout homme suive une direction particulière, se livre au courant de ses idées ou de ses caprices ? Breughel, lui, ne se laissa pas entraîner par la foule. Pendant que tous ses compatriotes ambitionnaient la gloire de Michel-Ange et de Raphaël, cherchaient à gravir lentement jusqu'aux cimes radieuses, où ces génies créateurs s'étaient élancés d'un vol libre et hardi, le paysan devenu peintre ne consultait que ses goûts. Il reproduisait les scènes familières, qui avaient frappé ses regards dans son enfance et qui les attiraient encore tous les jours. Par son amour du merveilleux, par son talent de paysagiste, par son habileté à peindre les mœurs villageoises, Breughel renouait les traditions de la peinture flamande, donnait une main au passé, l'autre à l'avenir : disciple de Jérôme Bosch, allié des Van Eyck et de Memling, il préparait Téniers, les kermesses de Rubens, Brauwer et Van Ostadě. Ses tendances pastorales le firent surnommer Breughel des paysans (*Boeren Brueghel*) ; ses épisodes comiques, Breughel le drôle (*Viesen Brueghel*).

La partie la plus faible chez lui, c'est l'exécution. Ses tableaux mal coordonnés, tant pour le dessin que pour le coloris, n'offrent pas à la vue un ensemble harmonieux et satisfaisant. La lumière même n'y forme pas un centre autour duquel se groupent les ténèbres, ou, si l'on veut, les parties les moins éclairées. Les formes, les couleurs, les rayons et les ombres paraissent s'épandre au hasard sur la toile, comme un fleuve débordé sur la plaine. Les objets, les figures, par exemple, sont représentés d'une façon trop sommaire : on y voudrait plus de détails ; ils y gagneraient en précision et en réalité. Sous ce rapport, Breughel le vieux forme contraste avec ses fils, surtout avec Breughel de Velours, qui multiplie les nuances et les coups de pinceau. Il avait conservé pour la méthode primitive de la peinture à la gomme une affection particulière ; ce genre de travail, où l'harmonie est presque impossible, fut, selon toute vraisemblance, une des causes qui rendirent sa touche dure et sèche. La force de l'imagination, la vigueur du dessin, le naturel des poses, des mouvements, des physionomies, le caractère ingénieux des idées compensent ces défauts.

Sa rude exécution néanmoins lui a porté un grave préjudice : ses tableaux peu recherchés des amateurs,

généralement peu estimés, ont presque tous disparu, quoiqu'ils fussent très nombreux et que les graveurs les plus habiles de l'époque les eussent reproduits. Le château royal de Wurtzbourg en possède une collection, mais Rathgeber, qui nous donne ce renseignement, n'y ajoute aucun détail. « Ils sont placés trop haut, » dit-il. L'éloignement l'a empêché de reconnaître les sujets, de lire les dates et, à plus forte raison, d'apprécier le travail. La galerie de Schleissheim renferme plusieurs morceaux conçus dans le genre qui a



BATAILLE DES PAYSANS.

fait surnommer notre artiste Breughel des Paysans. On y voit une fête rustique en pleine campagne, où les personnages boivent, dansent et se houspillent; une noce champêtre, où les convives mettent de l'argent dans un plat pour l'offrir à la mariée; saint Jean-Baptiste prêchant une nombreuse réunion populaire; des campagnards faisant dénicher des oiseaux par leurs enfants, puis des aveugles sur le point de tomber dans une rivière.

Le Louvre contient deux panneaux de Breughel, qui ont de faibles dimensions, mais une assez grande importance. L'un figure un site champêtre traversé par une rivière, un pont de bois, des paysans et des paysannes qui s'entretiennent; l'autre, une danse de villageois dans la grande rue de la commune et devant une auberge. Finement peints, soigneusement dessinés, ils montrent le style des Breughel à son premier état, indiquent les obligations des deux fils envers le père.

Une planche gravée d'après cet affectueux précurseur donne une idée de ce que devaient être ses meilleurs tableaux. Elle a pour sujet la résurrection du Christ. A gauche on voit un mur de rochers, dans lequel s'ouvre une grande caverne. C'est là que les apôtres avaient enseveli leur maître. Vainqueur de la mort, il s'élève dans les airs sur un flot de nuages, que font ressortir les sombres masses pierreuses. Un ange terrible et menaçant achève de détourner le bloc qui fermait la grotte sépulcrale. Les soldats éperdus gisent çà et là sur le terrain, éblouis, frappés d'épouvante. Les saintes femmes arrivent par un sombre défilé, au-delà duquel on aperçoit Jérusalem inondée de lumière. C'est un morceau d'un grand effet.

Le musée de Bruxelles offre aux curieux un tableau qui permet d'apprécier la manière de Breughel dans le genre fantastique. Il a pour sujet la chute des anges maudits et semble exécuté sur une impression blanche, comme ceux de Jérôme Bosch. C'est une averse de démons, que la colère divine précipite par milliers vers le gouffre éternel. Unissant, mêlant toutes les formes de la nature, le peintre en a composé d'horribles monstres. Comment exprimer ces hideux amalgames? Ils trahissent sans doute une grande liberté d'imagination, mais un vice général dépare le merveilleux de Pierre Breughel : il manque d'esprit. On voudrait dans ces sortes de rêves plus de finesse, des intentions délicates : l'auteur se montre lourdement téméraire, gauchement facétieux.

Son goût l'entraînait si bien hors de la nature, qu'il est toujours prêt à franchir les limites qui séparent le monde surnaturel du monde positif. Son *Intérieur d'école*, sujet bien réel cependant, offre des traits incompatibles avec la réalité.

Parlons pour finir du *Portement de croix*, placé au musée d'Anvers : on croirait plutôt voir une charge qu'une œuvre sérieuse. Pendant que Jésus ploie sous l'instrument fatal, les spectateurs gobelottent, s'amusent, forment autour de lui une véritable kermesse. La même inconvenance, que l'on remarque sur un bon nombre de gravures, explique les soupçons d'hérésie auxquels fut en butte Pierre Breughel. C'était un danger terrible, à une époque où Philippe II et l'inquisition ravageaient les Pays-Bas. L'insuffisance et l'obscurité de langage de la peinture, quand elle veut exprimer des notions abstraites, le protégeaient sans doute contre une accusation positive. Mais il paraît avoir beaucoup souffert des propos que l'on tenait sur son compte. Il légua par testament à sa veuve une toile où on voyait une pie attachée au gibet, comme l'emblème des médisants et calomniateurs, qu'il jugeait dignes de la potence. Il avait aussi représenté symboliquement le triomphe de la vérité; quelle vérité? Il s'agissait, selon toute apparence, des maximes nouvelles, car l'ancien dogme, exerçant l'autorité depuis longtemps, n'avait pas besoin de remporter une victoire. Breughel considérait ce tableau comme son chef-d'œuvre. Obligé de se contraindre devant le monde, il avait exprimé ses opinions secrètes sur de nombreux dessins, faits avec amour et commentés par des inscriptions : les estimant lui-même dangereux pour sa veuve, il la pria de les brûler, quand il sentit approcher sa dernière heure.

A quelle époque mourut-il? Nul biographe ne nous l'enseigne, mais ce fût après l'année 1599, puisque, cette même année, les registres de la ghilde mentionnent le jeune Daniels comme étudiant sous sa direction. Peu de mois avant sa fin, la régence de Bruxelles lui avait demandé plusieurs tableaux, qui devaient figurer le creusement du canal de Bruges à Anvers : la mort l'empêcha de terminer ce travail bizarre et ingrat. Il puisait sans doute son intérêt dans son actualité; le percement de la voie navigable nous renseignerait donc sur la date de sa mort, si l'on en pouvait connaître l'époque.

On n'a, pour ainsi dire, aucun détail ni biographique, ni autre, sur Pierre Breughel le jeune, surnommé *Breughel d'Enfer*. Karel van Mander nous apprend qu'il étudia dans l'atelier de Gilles van Koningslo et reproduisait fort habilement les œuvres de son père. Nous savons d'ailleurs qu'il fut reçu franc-maître à l'académie de Saint-Luc en 1609. Là se bornent toutes nos connaissances historiques à son égard. Houbraken et Weyerman le passent sous silence : Descamps, traducteur obtus des biographes néerlandais, ne nous instruit pas davantage. En copiant les tableaux de son père, le jeune Breughel contracta ses goûts. Les motifs qu'il traitait d'habitude étaient des incendies et des scènes infernales : de là, le sobriquet par lequel on le désigne. Né à Bruxelles, on croit qu'il y mourut. Van Dyck a gravé son portrait à

l'eau-forte : c'est une belle tête, pleine d'expression, avec une barbe touffue. On doit le ranger parmi les meilleures pièces de la collection.



LA RÉSURRECTION.

Pierre Breughel le jeune peignait plus finement que son père et, sous ce rapport, a une grande similitude avec son frère, Breughel de Velours. On ne saurait mieux représenter les effets de la flamme dans les ténèbres. Schleissheim possède de lui quatre tableaux sur cuivre, dont les sujets trahissent ses prédilections : ils figurent Énée descendant aux enfers, sous la conduite de la Sybille, la Tentation de Saint Antoine, la ruine de Sodome, à laquelle échappent Loth et ses filles, l'incendie de Troie et le

héros de Virgile sauvant son père. On admire principalement les deux derniers ouvrages. Le sombre caractère du seizième siècle, cette époque de crimes, de persécutions et de guerres atroces, qui avait inspiré Breughel le vieux, se reflétait donc jusque dans les tragiques peintures de son fils.

ALFRED MICHIELS.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Rubens faisait sans doute grand cas de P. Breughel le vieux, puisque son hôtel renfermait cinq ouvrages de cet artiste.

Outre Jérôme Cock, différents graveurs ont reproduits ses tableaux, notamment Perret, Mandere, Philippe, Jean et Théodore Galle. On pourrait donc avec de la patience former une collection curieuse de planches d'après ce maître, collection qui n'existe nulle part : notre cabinet des estampes n'en possède qu'un petit nombre.

Dans le chapitre consacré à Marc-Antoine *et à quelques autres*, Vasari énumère certains morceaux de Pierre Breughel le vieux, gravés par Jérôme Cock.

Musée du Louvre. — De Breughel le vieux : Paysage avec rivière et pont. — Fête villageoise dans une grande rue.

Galerie impériale de Vienne. — Elle renferme un des tableaux les plus célèbres de Breughel le vieux : La *Construction de la Tour de Babel*. Sur une pierre de taille, on remarque la signature suivante : *Brueghel fe. MCCCCCLXIII.* Karel van Mander et Baldinucci parlent de ce morceau comme d'une œuvre exceptionnelle. — Paysage, effet de neige. Signé : P. Brveghel, 1601. — Descente de croix, où fourmillent les acteurs et spectateurs. Signé. — Combat des Israëlites contre les Philistins. Signé. — Quatre tableaux, figurant les quatre saisons : le *Printemps* est signé. — Une lutte entre des paysans et des soldats, en collaboration avec un des Frank.

De Pierre Breughel le jeune : La tentation de St-Antoine.

Pinacothèque de Munich. — La *Femme adultère*, qui a été lithographiée, en 1816, par Piloty. Perret a gravé, en 1579, une autre composition de Breughel le vieux, sur le même motif.

Musée de Madrid. — De Breughel le vieux : Trois paysages. — Un paysage, où l'on voit des maisons rustiques, une charrette, un troupeau de vaches, un bocage et, dans le lointain, une bourgade. — Un paysage avec des figures et des charrettes : on y voit quelques hommes à cheval. — Un palais près d'un lac : sur le premier plan, au bord de l'eau, on aperçoit un carrosse et une foule de personnages.

De Pierre Breughel d'Enfer : L'enlèvement de Proserpine : le char de Pluton, qui l'emporte, va franchir le seuil de l'enfer. — La Tour de Babel. — Incendie et sac d'une ville par des troupes victorieuses.

Musée de Berlin. — De Breughel le vieux : Violent combat entre des pèlerins et des estropiés, auprès d'un cimetière : quelques spectateurs s'enfuient, des jeunes gens s'amusent à lancer des pierres dans la mêlée. — Danse très-animée de paysans, sur une large clairière dans une forêt : deux musiciens jouent de la cornemuse.

De Breughel d'Enfer : Lutte acharnée devant une maison entre des villageois et des lansquenets ; auprès, une charrette et une petite fille qui s'enfuit dans le lointain, des arbres et d'autres chaumières. — Le Christ portant sa croix : chacun des deux larrons est traîné au supplice sur une charrette ; une foule de soldats les environnent. Sainte-Véronique s'agenouille devant le Christ. Signé : P. Brueghel, 1606.

Galerie de Dresde. — La tentation de St-Antoine. — L'Enfer. — Quelques panneaux des Breughels, qui ne sont pas signés en toutes lettres, portent les monogrammes suivants :

P. B. P. B. F.

Musée de Naples. — De Pierre Breughel (le père ou le fils ?) : Un vieux prêtre et un voleur, sujet satirique, signé et daté de 1565. — La Parabole des Aveugles ; tableaux peints à la gouache. — Deux Paysages ornés de figures. — Campagnes avec bergers et troupeaux.

Musée de La Haye. — De Breughel d'Enfer : Jésus-Christ délivrant les âmes du Purgatoire. — Le Paradis.

Musée d'Anvers. — Portement de Croix, signé et daté 1607, par Breughel le vieux.

Musée de Bruxelles. — La Chûte des Anges, par le même.

Musée de Gand. — Fête rustique, par le même.

Musée de Nantes. — Quatre paysages par le même.

Il existe dans le château de Gotha un paravent énorme, tout couvert de peintures que l'on attribue à Pierre Breughel le vieux. Un prince régnant l'acheta huit mille thalers, pendant la première moitié du dix-huitième siècle. Il orne maintenant la galerie ducale et se compose de 74 panneaux, peints sur les deux côtés, formant 148 tableaux, dont les sujets sont empruntés au nouveau Testament. Il faut y ajouter cinq panneaux historiés sur une seule face. La galerie du Belveldère, à Vienne, possède une œuvre analogue, qui fut évidemment exécutée par la même main. C'est un immense polyptyque, dont les panneaux s'appliquent l'un sur l'autre, comme les feuillets d'un livre, et retracent également des scènes de l'Évangile. Le travail est presque aussi étendu que celui de Gotha. Ces compositions, à en juger d'après les caractères du style, doivent avoir été exécutées vers la fin du seizième siècle. Si Breughel le vieux les a réellement tracées, elles expliqueraient pourquoi on ne trouve point de tableaux avec sa signature, qui soient postérieurs à 1570, hormis la campagne neigeuse datée de 1601, que possède le musée de Vienne. Deux entreprises de cette importance, richement payées par des princes, suffisaient pour absorber tout son temps.

Beaucoup de dessins de Pierre Breughel ornent la collection de l'archiduc Charles, à Vienne. Un morceau grotesque, où des ressuscités s'élancent par la porte d'un monument, et un site champêtre sont datés de 1561.

Lorsque les tableaux de Breughel le vieux paraissent dans les ventes publiques, ils n'y figurent pas sous le nom du maître et se vendent en général très-bon marché. Les amateurs et experts, ne connaissant pas son style, ne peuvent lui attribuer ses productions, quand elles ne sont pas signées.

Vente Crozat, 1741. — Onze dessins dont un de 1558, 18 liv.

Vente du prince de Carignan, 1742. — Un Calvaire, avec quantités de figures. 44 pouces sur 60. Fr. 1900.

Vente Mariette, 1775. — L'homme qui baille. Nous en donnons la reproduction en tête de cette monographie. 30 liv.

Vente du prince de Conti, 1777. — Un Paysage dans le Tyrol, rempli d'eau et de rochers. 270 liv.

Vente Basan père, 1798. — La guérison d'un possédé ; à l'encre et colorié, retouché par Rubens. 49 fr.

Vente Paignon Dijonval, 1821. — Incendie de Troie. 39 fr.

Imp. Bénard et Cie, rue Dam ette. 2



École Flamande. *Histoire, Portraits.*

MARTIN DE VOS

NÉ EN 1531 — MORT EN 1603.



Le seizième siècle flamand a vu naître ou fleurir toute une famille de peintres qui ont une physionomie singulière et vraiment curieuse à observer. Ce sont les maîtres qui, attirés en Italie par les grands noms de Léonard, de Michel-Ange, de Raphaël, quittèrent les froides régions du Nord pour aller se réchauffer au soleil de la Renaissance. Martin de Vos fut un de ces maîtres. Il était d'Anvers, et l'on ne sait pas d'une manière certaine en quelle année il vint au monde. Les uns disent en 1520; mais cette date n'est guère probable, car Franz Floris ou Franc Flore, dont Martin de Vos fut le disciple, naquit précisément en cette même année 1520, et il est bien rare que l'élève ne soit pas de quelques années plus jeune que le maître; les autres, d'après Karel Van Mander, placent la naissance de Martin de Vos en 1531 et le font avec plus de vraisemblance. Quoi qu'il en soit, de Vos était fils de peintre, et les registres

manuscrits de la confrérie de Saint-Luc, d'Anvers, témoignent que son père, Pierre de Vos, Hollandais d'origine, fut reçu franc-maître de cette confrérie en 1519.

C'est donc dans la maison paternelle que Martin de Vos reçut les premiers enseignements de son art. Mais dans le temps qu'il était fort jeune encore, une grande école s'ouvrit à Anvers, celle de Franc Flore, qu'on appelait *le Raphaël de la Flandre* et qui en fut plutôt le Michel-Ange. Les élèves y accouraient de toutes parts. Martin s'y fit admettre. C'est là qu'il entendit parler pour la première fois des merveilles de Rome, de Florence et de Venise, des fresques de Michel-Ange, des chambres et des loges de Raphaël. Floris avait étudié profondément ces maîtres sublimes; il les vantait avec enthousiasme; il tenait d'eux, et surtout de Michel-Ange, le goût de l'anatomie poussé jusqu'à l'ostentation, un dessin mâle, sec et fier, et un style que le génie flamand, abandonné à ses propres inspirations, n'eût jamais trouvé. A l'exemple de Floris, Martin de Vos voulut aller voir cette belle Italie, d'où son maître était revenu si savant et si émerveillé. Il partit donc et se rendit d'abord à Rome. De son séjour dans cette ville, il ne nous reste aujourd'hui que fort peu de traces. Nous savons pourtant qu'il y dessina beaucoup d'antiquités et qu'il y peignit une *Conception* pour l'église San-Francesco-in-Ripa, et pour le palais Colonna *les Quatre saisons*. Mais il faut croire qu'il n'y demeura pas bien longtemps, car, selon le témoignage de Ridolfi, Martin de Vos était encore tout jeune (*giovinetto*) lorsqu'il fit un voyage à Venise, attiré par le renom des grands coloristes auprès desquels il espérait compléter son éducation de peintre. Parmi tous les illustres Vénitiens d'alors, le Tintoret fut celui auquel il s'attacha de préférence[1]. On raconte qu'un jour, des artistes flamands qui arrivaient de Rome, ayant montré au Tintoret quelques têtes qu'ils avaient peintes et finies avec beaucoup de soin, il leur demanda combien de temps ils avaient mis à peindre ces têtes. Comme les Flamands répondirent que c'était l'ouvrage de plusieurs semaines, le fougueux Tintoret prit du noir sur sa palette, et en quatre coups de pinceau, il dessina sur la toile une figure qu'il rehaussa avec du blanc. Puis, se tournant vers ses confrères étrangers : « Voilà, dit-il, comment nous autres, pauvres peintres vénitiens, nous avons coutume de nous y prendre pour faire nos figures. » Si cette anecdote est vraie, et l'on ne peut nier qu'elle ne soit bien conforme au caractère de Tintoret, nul doute que les Flamands auxquels il donna cette leçon, ne fussent, l'un Paul Franceschi, appelé en Italie *Paolo Fiamingo*, l'autre Martin de Vos. Ceux-ci furent en effet les disciples de Robusti. En peu de temps ils s'approprièrent sa manière expéditive et hardie, ses touches à effet, et sa facilité, sinon son génie. Aussi le Tintoret les prit-il pour collaborateurs l'un et l'autre, ne voulant du reste garder avec lui que les élèves qui étaient capables de lui venir en aide dans ses vastes entreprises de peinture. Martin de Vos et son compatriote eurent donc l'honneur d'être employés aux ouvrages du Tintoret; mais, comme on le pense bien, les morceaux dont il leur confia l'exécution, étaient les parties secondaires de ses tableaux, particulièrement les paysages.

Abondant, facile dans ses inventions, prompt à concevoir un sujet donné sous divers aspects, Martin de Vos put développer à l'aise ses facultés naturelles, et il les accrut de tout ce que lui enseigna le Tintoret. Dans la fréquentation de cet homme plein d'esprit, plein de feu, inépuisable créateur de figures improvisées, il meubla sa mémoire de motifs sans nombre, il fit provision d'idées et de formes, et il apprit pour ainsi dire par cœur les contours, les attitudes, les gestes, les mouvements, les raccourcis qu'il voyait se multiplier à l'infini sous ses yeux et qui allaient devenir les éléments de ses compositions futures. Mais avant d'être mis en œuvre, ces éléments divers prirent un caractère plus calme dans son imagination septentrionale. Les pensées impétueuses du maître furent assagies et refroidies, son dessin violent, bizarre et forcé se traduisit, chez son élève, en lignes correctes mais lourdes; les contours brûlants du Vénitien devinrent secs dans la peinture du Flamand; les couleurs emmêlées du Tintoret, ses empâtements furieux firent place, chez de Vos, à des tons plus distincts, à une manière plus nette, à un coloris moins harmonieux, mais voyant et

[1] Giovinetto venne questi a Venetia, tratto dalla fama de' Pittori valorosi, e vedute le opere del Tintoretto, insinuatosi nella casa di quello, vi studiò lungamente, e si fece pratico nel compor le inventioni; e alcune volte gli servi, come si disse, nel far de' paesi. *Le maraviglie dell' arte overo le vite degl' illustri pittori Veneti, e dello stato, descritte dal cavalier Carlo Ridolfi.* In Venetia, 1648.

puissant. Enfin l'habitude de peindre le paysage ne fit que développer en lui le sentiment de la nature, sentiment naïf et tendre que l'on retrouve dans tous les artistes du Nord, et qui vint ajouter un charme de plus aux talents du peintre d'Anvers.

Associé aux travaux du Tintoret, Martin de Vos fit peu de tableaux en Italie; du moins n'en laissa-t-il aucun à Venise[1]. Peut-être dans une ville où éclataient les peintures de Giorgion, du Titien, de Tintoret, n'osa-t-il se fier à ses seules forces, et passer du rang de collaborateur en sous-ordre à celui de maître. Ce ne fut guère qu'à son retour à Anvers qu'il commença de travailler pour son compte. Les registres de la confrérie de Saint-Luc constatent qu'il fut admis dans cette confrérie en 1558, et non en 1559, comme



PAON ET SYRENX.

l'écrivent la plupart des biographes, qui paraissent avoir confondu ici Martin avec Jacques et Philippe de Vos[2]. A partir de ce jour, Martin de Vos fut un des peintres les plus accrédités de son pays. A un dessin ferme, qui ne laissait à désirer qu'un peu plus de sveltesse et d'élégance, il joignait un coloris clair, vigoureux et agréable, et la précision de son modelé le rendait propre au genre du portrait. Ceux qu'il fit à Anvers étaient remarquables par la vérité et la vie : « *icones que vividissimas quàm plurimas,* » dit Sandrart. Mais tout son talent ne pouvait pas se faire jour dans la peinture des portraits. L'invention, l'arrangement des groupes, le naturel du geste, la richesse et la signification des accessoires, l'entente du paysage, ce sont là

[1] Di questo ingegnoso oltromantano non habbiamo pitture particolari, ma dalle molte cose sue date alla stampa, si può venire in cognitione del suo valore. *Ridolfi.*

[2] Voir le *Catalogue du Musée d'Anvers*, publié par le conseil d'administration de l'Académie des beaux-arts de cette ville.

les vraies qualités de Martin de Vos, et il eut ce bonheur qu'il put les faire briller sans sortir de sa ville natale, étant arrivé juste à une époque où personne en Flandre ne pouvait lui disputer la première place. Entre Bernard Van Orley qui était mort, et Otto Venius qui était encore un enfant, de Vos se trouva n'avoir d'autre compétiteur sérieux que Franc Flore, qui mourut lui-même en 1570. C'est donc à de Vos que s'adressèrent les communautés religieuses, les églises d'Anvers, les Jésuites, pour avoir ces tryptiques, ces tableaux votifs que le catholicisme imposait à la dévotion. En visitant la seule cathédrale d'Anvers, on pouvait autrefois se faire une idée de la fécondité de sa verve et de la facilité de son pinceau. Chacun des corps de métiers avait sa chapelle dans cette basilique, et pas une ou presque pas une de ces chapelles qui ne fût décorée d'un tableau de Martin de Vos. Dans sa bonhomie toute flamande, l'artiste s'était cru obligé de choisir des sujets analogues aux diverses professions. Pour la chapelle des marchands de vin, par exemple, il peignit *les Noces de Cana*, pour la chapelle des boulangers, *la Multiplication des pains*, un de ses plus beaux ouvrages, et pour celle des peintres et sculpteurs, *Saint Luc peignant la Vierge*. La plupart de ces tableaux sont aujourd'hui au musée d'Anvers, et notamment le plus considérable de tous, celui qui appartenait à l'ancienne confrérie de l'Arbalète. C'est un tryptique dont le panneau principal a plus de trois mètres de hauteur. Il représente la victoire du Christ sur la mort et le péché, qui sont figurés par un crâne et par un dragon. Vêtu d'une draperie légère, le fils de Dieu s'élève au ciel, la croix à la main, entre les deux grands apôtres saint Pierre et saint Paul. Le premier, à genoux, montre le Christ et pose ses clefs symboliques sur un Évangile ouvert; le second porte une main à son cœur, comme pour témoigner de sa foi, et appuie l'autre main sur un Évangile également ouvert, à l'endroit où se lit l'Épître aux Romains. Derrière lui on voit sainte Marguerite, les mains croisées sur sa poitrine, et accompagnée de l'agneau; du côté opposé, derrière saint Pierre, est un guerrier vêtu ou plutôt armé à la romaine, saint Georges, qui tient un étendard à croix de gueules sur un champ d'argent. Dans les airs, au sein d'une gloire, planent deux anges qui achèvent la pieuse symétrie de ce tableau mystique. Dans l'intérieur des volets, l'artiste a peint, à droite *le Baptême de Constantin* sur un fond de paysage, à gauche la fondation d'une église qui doit être, non pas Saint-Pierre de Rome, comme l'a dit Descamps, mais Sainte-Sophie.

Dessinateur savant et bon coloriste, car suivant l'observation de Baldinucci, on ne pouvait sortir de l'école du Tintoret sans posséder au moins la seconde de ces qualités[1], Martin de Vos a su atteindre, dans ses peintures, au relief des parties, mais non au relief de l'ensemble. On y remarque en effet des têtes pleines de vie et de couleur, des morceaux d'un beau faire qui sollicitent et charment le regard; mais faute d'avoir su ménager des masses de lumière et des masses d'ombre, faute d'avoir habilement sacrifié certaines parties au triomphe des principales figures, il a manqué le plus souvent l'effet général de son tableau. Tout y est fini avec le même soin, modelé avec le même relief. Toutes ces têtes vivantes parlent à la fois, de manière que l'attention se partage, l'intérêt se disperse et l'œil s'égare. Il y a plus : les fonds sont touchés avec la même précision que les premiers plans, de façon que les lois de la perspective aérienne sont aussi mal observées que celles du clair-obscur. L'unité d'une composition, son harmonie, sa beauté optique veulent que l'intérêt y soit gradué; que la lumière, au lieu de s'éparpiller, se concentre; que les figures secondaires soient subordonnées non-seulement par l'inégalité du clair qui les fait valoir, mais par une exécution plus libre et moins serrée; enfin que les objets éloignés soient touchés avec une indécision proportionnée à leur distance. Voilà ce que Martin de Vos ignorait ou ne savait point pratiquer. Les Flamands attendaient qu'on leur enseignât le grand principe de l'unité et les secrets du clair-obscur. Le génie de Rubens n'avait pas encore paru.

Fidèle aux habitudes et aux tendances de son pays, Martin de Vos ne manque pas de donner de l'importance aux détails, de multiplier les accessoires et d'ouvrir une fenêtre sur le paysage. A ce trait, vous

[1] Carlo Van Mander, pittore fiammingo, che in suo idioma scrisse alcune poche cose di lui... disse bene, ch'egli (Martino) ebbe un buon colorito, ed in vero non poteva della scuola del Tintoretto uscir pittore, che non colorisse bene. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, Milano, 1814. Tome 7, page 628.

reconnaissez tout de suite la prédominance d'un esprit flamand que l'Italie n'a pas entièrement façonné. Chose bizarre! c'est presque toujours le groupe secondaire qui l'emporte, chez de Vos, sur les principales figures. Au premier plan, ses personnages se présentent avec un certain apparat et des mouvements contrastés qui trahissent encore l'influence de l'éducation italienne; mais plus loin, la pensée du tableau reparaît sous des formes plus naïves, dans le gracieux encadrement de la nature. Parfois la scène, au lieu de se répéter dans l'éloignement, s'y continue. Si l'on voit sur le devant du tableau l'Enfant prodigue se jeter aux pieds de son père, on aperçoit dans le fond les tables qui déjà sont dressées et le festin qui commence. Et comme



M. DE VOS P. J. GAGNIET DEL.

JÉSUS CHEZ MARTHE ET MARIE.

si le peintre eût voulu se jouer par avance des lois solennelles de l'art classique, il nous montre encore sur la même toile l'Enfant prodigue, à genoux, gardant des pourceaux. Manière ingénue et toute primitive de méconnaître les unités d'action, de temps et de lieu! Mais il faut s'arrêter un instant à ces jolis fonds où l'artiste a, pour ainsi dire, ménagé des échos à son drame : ce sont ordinairement des paysages. Martin de Vos partage ainsi avec Bernard Van Orley, l'honneur d'avoir introduit dans les Pays-Bas un genre qui devait y être poussé aux dernières limites de la perfection. On sait comment les peintres du seizième siècle virent la campagne : ce fut sous les couleurs les plus vives. Avant Paul Bril, avant Breughel, Martin de Vos revêtit son paysage de ces tons verts et bleus dont la crudité piquante étonne aujourd'hui nos regards, habitués que nous sommes par les grands paysagistes de la Hollande à la mélancolique et douce harmonie des couleurs rompues et des teintes automnales. Il était d'ailleurs tout simple que l'amour de la nature commençât par

retracer l'éclatante image du printemps. Martin de Vos n'a pas seulement représenté le plat pays de la province d'Anvers : il a mouvementé son paysage; il l'a coupé d'accidents pleins de grâce et d'intérêt; il y a supposé des formes plus heureuses, en même temps que les couleurs violentes de l'émeraude et de l'outremer. Il semble même que pour peindre la nature, il ait regardé en Allemagne plutôt qu'en Flandre. Enfin il a égayé ses fonds de cabanes agrestes, et particulièrement de maisonnettes gothiques, assez semblables à celles qui ornent les lointains des tableaux et des gravures d'Albert Durer.

Quelquefois, au lieu d'un paysage, les derniers plans représentent des intérieurs, les réduits mystérieux du logis qui est le théâtre de l'action. Une porte s'entr'ouvre, qui nous fait voir le côté intime des choses, et nous laisse pénétrer en quelque sorte dans les coulisses du drame. Prenons l'histoire de *Jésus chez Marthe et Marie*, lorsqu'il dit à la dernière qu'elle a gardé pour elle la bonne part. Si Martin de Vos vient à choisir pour sujet ce trait de l'Écriture, il ne manquera pas de nous montrer en détail l'intérieur des deux juives, comme si nous-mêmes nous assistions à leur entrevue familière avec Dieu; il ne manquera pas surtout de jeter un rayon de lumière sur telle chambre éloignée, où Marthe la ménagère s'occupe des soins domestiques, tandis qu'on la revoit, sur le devant du tableau, prêter l'oreille aux divines paroles du visiteur. C'est ainsi qu'à une intention de noblesse, Martin de Vos mêle toujours, dans ses compositions, l'amour de la vie commune, de la vie réelle, et de ce mélange de deux éléments si divers, il résulte une surprise qui n'est point désagréable, un intérêt singulier. A vrai dire, ce n'est là qu'un style bâtard; mais il y a souvent beaucoup de saveur dans ce fruit du croisement des deux sèves, la sève italienne, la sève flamande.

Le manque d'effet, qui est le défaut dominant de Martin de Vos, se retrouve dans ses meilleurs ouvrages, le *Saint Luc*, par exemple, et l'*Incrédulité de saint Thomas*, tableaux à volets qui furent peints pour la confrérie des pelletiers. Le faible souvenir qu'on en garde, et que nous en conservons nous-même après les avoir vus au musée d'Anvers, tient à l'insuffisance de l'impression qu'ils produisent, en d'autres termes, à l'absence des sacrifices qui concourent à l'unité. Mais ce qui est un défaut dans la peinture d'histoire, devient une qualité chez le peintre de portraits. Le soin, le relief donnés indifféremment à toutes les parties d'une vaste composition nuisent à l'ensemble et rompent infailliblement l'harmonie; mais quand l'artiste n'a qu'une seule tête à modeler, il peut, il doit l'attaquer résolûment avec tous ses moyens d'expression, puisqu'il n'a pas à craindre la rivalité d'une autre figure. Aussi Martin de Vos fut-il un excellent peintre de portraits. En 1579, lorsque Alexandre Farnèse, duc de Parme, général de l'armée espagnole pour Philippe II, se rendit maître de la ville d'Anvers, il voulut avoir son portrait de la main du plus habile des peintres flamands, et ce fut Martin de Vos qu'on lui désigna. Celui-ci, du reste, était alors, depuis 1572, le doyen de la confrérie de Saint-Luc, et il dut peut-être à cette qualité l'honneur de peindre un grand capitaine. Quant aux portraits de Martin de Vos lui-même, il en existe plusieurs, dont un à la galerie du Belvédère à Vienne et qui est de sa main. De Vos s'y est représenté déjà vieux, tête nue, les cheveux crépus, portant la barbe courte, un vêtement noir et une fraise empesée. Un autre portrait de l'artiste (sans doute celui qui est à Florence) fut peint par Joseph Heinz, et semblerait prouver que Martin de Vos fit un voyage en Allemagne vers l'âge de soixante ans. Né en Suisse, Joseph Heinz passa la plus grande partie de sa vie à Prague, et il est vraisemblable que c'est en Allemagne, et non pas en Flandre, qu'il fit le portrait du peintre flamand. Comme nous l'avons dit, d'ailleurs, les paysages qui embellissent la plupart des tableaux de Martin de Vos, témoignent du séjour qu'il aurait fait en Allemagne, et son architecture est gothique. Le portrait peint par Joseph Heinz a été gravé par Gilles Sadeler, avec une bordure historiée où l'on voit un renard qui tient une bêche, symbole du travail, et qui porte sur son dos une colombe avec cette légende : « *Puro astu et labore.* » C'était la devise du peintre, dont le nom de *Vos*, en flamand, signifie renard[1].

La gravure a fait à Martin de Vos un nom qui ne périra point. Traduites par Collaert, par les trois Wierix, et surtout par les Sadeler, ses innombrables inventions ont bien pu y perdre le mérite d'un coloris puissant et vif, mais en revanche, elles y ont regagné en partie l'unité qui leur manquait. La Création du monde et celle

[1] Voyez les notes manuscrites de Mariette dans l'exemplaire de l'*Abecedario* que possède le Cabinet des Estampes à Paris.

de l'homme, l'histoire d'Adam et Ève, le Déluge, les livres des prophètes, la vie du Christ lui ont fourni la plupart des sujets qui ont exercé son génie fécond et varié, sa verve généreuse. Quelquefois il a touché à la mythologie, pour retracer, par exemple, les diverses phases de l'humanité, passant de la vie patriarcale aux agitations du commerce, et de la guerre à l'amour, sous les règnes de Saturne, de Mercure, de Mars et de Vénus. Toujours, par l'arrangement, le luxe et l'intention du détail, il a su prêter de l'intérêt à ses tableaux, et tirer un parti imprévu des plus vulgaires données. Les *Éléments*, les *Saisons* lui ont servi de prétexte pour passer en revue la création toute entière, comme se plut à le faire, après lui, Breughel de Velours. Dans ces compositions abondantes, les femmes qui symbolisent la terre et l'eau, les jeunes hommes qui représentent



L'ERMITE.

l'air et le feu, sont entourés de tous les attributs de leur règne, non pas de ceux que la convention poétique a depuis longtemps consacrés, mais de ceux que répand à profusion la vertu génératrice de la nature. La *Terre*, encadrée dans des festons de fruits et de fleurs, est comme gardée par le lion, le taureau, le mouton et le cerf. L'*Eau* est embordurée d'une guirlande d'animaux aquatiques, poissons, tortues, coquillages, écrevisses, crabes, limaces, grenouilles, hérons, martin-pêcheurs qui se regardent, se menacent, se poursuivent, se rangent symétriquement, et forment à la déesse comme une riche parure de toutes les parturitions de la mer.

Suivant Sandrart, Martin de Vos serait mort en 1604; mais les notes de Mariette, qui fut toujours un homme très-bien informé, disent que de Vos mourut au mois de décembre 1603, à l'âge de soixante-douze ans. Il laissa pour élève son propre fils, Martin de Vos le jeune, qui fut admis comme fils de maître, dans la confrérie de Saint-Luc, en 1607, son frère Pierre de Vos, son neveu Guillaume, dont Juste Suttermans fut le

disciple, Henri de Klerck, et enfin Venceslas Coeberger qui devint le peintre le plus habile et le plus renommé de son école. On composa, pour être mis sans doute au bas de son portrait, ces quatre vers cités par Sandrart :

Qui se offert oculis Martinus Vossius ille
Cujus erat frater pictor, et ipse pater,
Arte hic Martinus sanè est Hemskerkius alter,
Nàm simili ductu pinxit uterque modo.

Moins maniéré que ne le furent ses successeurs, de Vos recherche pourtant, à l'exemple du Tintoret, les contrastes de mouvement et d'attitude, les désinvoltures pittoresques; mais on ne rencontre point dans ses tableaux, comme dans ceux de Bloemaert, des personnages inutiles, des figures oisives, des remplissages. Avec lui, du reste, on vit disparaître, non-seulement les dernières traces du style italien, importé en Flandre par Van Orley, Lambert Lombart et Franc Floris, mais les restes de l'art gothique dont quelques vestiges se remarquent encore, chez de Vos, dans les plis anguleux des draperies et dans le choix des fabriques. Au moment où expire Martin de Vos, éclate le génie de Rubens qui vient régénérer l'art national dans les Pays-Bas. Mais entre ces deux maîtres se place Otto Venius, qui forme une transition entre Martin de Vos et Rubens, comme de Vos en formait une entre Otto Venius et Franc Flore.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les ouvrages de Martin de Vos, qui sont communs en Belgique, sont assez rares dans les autres pays.

Le Musée du Louvre n'en possède qu'un seul : *Saint Paul piqué par une vipère*, dans l'île de Mythylène. Saint Paul porte un fagot sous son bras; à droite, un homme à genoux et à moitié nu prend des morceaux de bois pour alimenter le feu d'un brasier allumé par terre; à gauche, une jeune fille assise, et près d'elle un petit garçon debout; dans le fond, d'autres figures et un temple circulaire. Ce tableau fut donné en 1850 au Musée par M. Cottini.

Musée d'Anvers. On y compte d'abord neuf tableaux de Martin de Vos, parmi lesquels on remarque deux beaux tryptiques. Le premier représente : dans le panneau principal, le *Triomphe du Christ*; sur le volet de gauche, la *Fondation de Sainte-Sophie*, et sur celui de droite, le *Baptême de Constantin*.

Les sujets du second tryptique sont : dans le panneau du milieu, *Saint Thomas* touchant les plaies du Christ; sur le volet de gauche, le *Baptême du Christ*; sur celui de droite, la *Décollation de saint Jean*.

La Nativité du Christ, le Denier de César, le Denier de la veuve, le Denier de tribut, Saint Luc peignant la Vierge, Saint François et un de ses compagnons, la Tentation de saint Antoine sont les sujets des autres tableaux.

Outre ces tableaux, le Musée d'Anvers possède onze esquisses représentant des scènes de la vie de saint François, et deux grisailles.

Nous ne trouvons aucun ouvrage de Martin de Vos, ni dans le Musée d'Amsterdam, ni dans le Musée de La Haye, ni dans la Galerie nationale de Londres, ni dans la Galerie de Dresde, ni à la Pinacothèque de Munich.

Belvédère, à Vienne. Il y a deux morceaux du maître : *Jésus en croix* : Marie et saint Jean se tiennent debout au pied de la croix que la Madeleine embrasse avec ferveur. Petit tableau sur cuivre.

Le *Portrait du peintre* par lui-même; il paraît déjà sur l'âge, a des cheveux crépus, porte la barbe courte, un habit noir et une fraise empesée. Buste de grandeur naturelle.

Musée de Berlin. Deux tableaux, dont l'un représente *Jésus sur la mer de Tibériade*; l'autre, une *Allégorie mythologique* où l'on voit Mars, Vénus, l'Amour, etc.

Galerie de Florence. On y trouve le *portrait* du peintre dans la fameuse collection des portraits de peintres peints par eux-mêmes; plusieurs *portraits* de la maison de Médicis, et un *Paradis terrestre* où l'on voit un très-grand nombre d'animaux de toute espèce.

Les Sadeler, Collaert, Granthomme et les Wierix ont gravé d'après Martin de Vos, les Sadeler surtout.

Les tableaux de Martin de Vos se présentent assez rarement dans les ventes publiques.

Vente Cardinal Fesch. *Jésus-Christ remettant les clefs à saint Pierre*. 81 scudi. — La *Separation des apôtres*. 73 scudi. — *L'Éternel sur son trône*. 31 scudi. — *Jésus-Christ et la Vierge* apparaissant sur des nuages. 24 scudi.



Impr. Bénard et Comp, rue Damiette, 2.



École Flamande *Portraits — Sujets religieux*

PIERRE PORBUS ET FRANÇOIS PORBUS

NÉ EN 1510. — MORT EN 1584. NÉ EN 1540. — MORT EN 1580.



Il ne faut pas hésiter à ranger Pierre Porbus et son fils François parmi les meilleurs portraitistes du seizième siècle. Par leurs patientes méthodes, par leur respect pour le caractère individuel des personnages qui posèrent devant eux, les deux peintres flamands se rattachent à la grande école dont Holbein demeure l'initiateur et le modèle souverain. Moins savants que lui, mais non moins sincères, Pierre et François Porbus ont la passion de la vérité : ils recherchent naïvement l'accent spécial des physionomies; ils disent tout, même ce que les idéalistes aimeraient à cacher, et leur loyal pinceau exprime sur les visages généreusement frappés de lumière les détails précis de la ressemblance intime.

Pierre Porbus — ou Pourbus — était d'origine hollandaise. Il naquit à Gouda, vers 1510 (la date exacte n'a pas encore été trouvée par les fouilleurs d'archives), et il vint, très-jeune, se fixer à Bruges, qui fut dès lors pour lui comme une seconde patrie. Quelques écrivains ont prétendu qu'il reçut des leçons de Lancelot Blondeel, mais le fait peut paraître douteux pour peu que l'on compare la manière des deux maîtres. Il est certain toutefois que Pierre

Porbus épousa la fille du vieux peintre brugeois, qui, après avoir été maçon pendant sa jeunesse, occupait dans la ville une situation honorée et très-lucrative. Cette alliance porta bonheur à Pierre Porbus, que son talent mit d'ailleurs bien vite en lumière. Quoique les renseignements positifs sur sa vie soient encore assez rares, on sait aujourd'hui par les précieuses recherches de M. James Weale qu'il fut reçu en 1540 membre du Vieux-Serment des Arbalétriers de Saint-Georges. Trois ans après, le 26 août, il acquérait le titre de franc-maître de la corporation de Saint-Luc, qui lui confia, à diverses reprises, des fonctions importantes, et qui lui conféra par deux fois, en 1569 et en 1580, le titre de doyen. A cette dernière époque, Pierre Porbus était déjà un vieillard; sa vie cependant se prolongea quelques années encore : il mourut le 30 janvier 1584, à Bruges ou à Anvers, car les historiens ne sont pas d'accord sur ce point.

Les comptes de la ville et ceux du Tribunal du Franc font connaître que Pierre Porbus fut souvent employé par les échevins et par les magistrats de Bruges. La souplesse de son talent, son esprit éternellement actif, le rendaient apte aux travaux les plus divers. Comme son beau-père Lancelot Blondeel, il était quelque peu architecte et ingénieur. Il présida plusieurs fois à l'organisation des fêtes publiques, et il improvisa, pour les réjouissances populaires, des décorations somptueuses. Il était de plus topographe, arpenteur, *agrimensore*, comme dit Baldinucci. Il fut chargé de lever le plan des environs de Bruges et il l'exécuta en détrempe sur une vaste toile. Pour tout dire en un mot, il était de la race de ces vaillants artistes du seizième siècle, dont la libre intelligence s'ouvrait à toutes les conceptions, et dont la main savante était capable des plus minutieux comme des plus importants travaux.

Dans le domaine de la peinture — et c'est là surtout ce qui doit intéresser les lecteurs de ce livre — Pierre Porbus a exécuté, indépendamment d'excellents portraits, un certain nombre de tableaux religieux dont quelques-uns sont encore conservés dans les églises et à l'Académie de Bruges. C'est là, c'est au Musée de cette ville, qu'on peut voir son chef-d'œuvre, le grand tableau du *Jugement dernier*, qu'il peignit pour le Tribunal du Franc, en 1551, c'est-à-dire lorsque son talent était dans toute sa force. Bien que cette peinture soit datée du milieu du seizième siècle, elle rappelle, par la disposition des groupes qui y figurent et par sa signification générale, le principe religieusement traditionnel qui guidait en pareil cas les artistes des époques précédentes. Dans la partie supérieure du tableau, on voit le Christ trônant et assis sur l'arc-en-ciel. Au-dessus, dans la profondeur sereine de l'éther, planent deux anges, tenant l'un une épée, l'autre la tige d'un lis. A la droite du Christ est la Vierge, entourée de plusieurs saints. La partie intermédiaire de la composition est occupée par divers groupes : ici, ce sont des justes auxquels des anges ouvrent les chemins du ciel; là, des réprouvés que des démons, naïvement terribles, précipitent dans les abîmes. Sur le premier plan est représentée la Résurrection des morts avec les divers épisodes qu'un pareil thème peut fournir à l'imagination d'un peintre habile et convaincu. Et c'est la conviction, en effet, qui éclate dans cette peinture. Quoique Pierre Porbus, placé entre deux écoles, soit aussi loin de la naïveté charmante des maîtres primitifs que de la grandeur des peintres de la Renaissance, la sincérité de l'émotion est devenue une force chez lui, et l'impression morale qu'il a éprouvée, il a su la rendre visible à tous. Le tableau de la *Résurrection du Christ*, que possède le Musée du Louvre, est loin de réunir les mêmes qualités. La composition est médiocrement originale ; la figure du Christ est d'un dessin grêle et mesquin ; la peinture est à la fois débile et sèche. Le vieux Porbus est assurément un maître loyal ; mais il a eu, comme tant d'autres, ses heures de tristesse et d'ennui.

Aussi n'est-ce point dans de pareils tableaux qu'il faut étudier le talent de Pierre Porbus : ses peintures religieuses sont ordinairement accompagnées de volets où sont représentés les donateurs en leurs dévotes attitudes. C'est dans ces portraits que Pierre Porbus fait merveille. Son pinceau sérieux excelle à reproduire dans leur réalité intime, dans leurs costumes de tous les jours ces gentilshommes ou ces bourgeois flamands, à genoux, les mains jointes, physionomies familières auxquelles la conviction religieuse donne je ne sais quelle émouvante gravité. Et ce ne sont pas seulement le père et la mère que Porbus agenouille ainsi devant le panneau central de son triptyque : il place les enfants auprès des ancêtres ; d'un côté, les fils sévèrement vêtus de leurs pourpoints noirs; de l'autre, les jeunes filles, le visage à demi caché

sous les coiffes blanches. Les églises de Bruges sont remplies de ces tableaux naïfs, portraits pleins de netteté et inondés de lumière où revit le tendre génie des générations disparues.

François Porbus, son fils, est peut-être plus habile, mais il n'a pas cette candeur touchante. Né à Bruges, en 1540, il appartient davantage à l'esprit, aux tendances du seizième siècle, et il est d'autant mieux



PORTRAIT DE J. VANDER GHEENSTE (Musée de Bruxelles).

conquis aux méthodes nouvelles qu'après avoir reçu les premières leçons de son père, il alla demeurer à Anvers, où il devint l'élève de Frans Floris. Aussi, sans avoir mis le pied en Italie, François Porbus a connu d'une manière indirecte les élégances du style ultramontain. On assure qu'il s'associa à la famille de son maître, en épousant sa nièce, la fille de l'architecte Corneille de Vriendt. En 1564, d'après Baldinucci, en 1569, d'après le catalogue du Louvre, il fut reçu franc-maître de Saint-Luc, et il consacra dès lors au travail tous les instants d'une vie qui ne devait pas être de longue durée.

Comme son père, François Porbus fut un portraitiste exact et sincère : il prit souvent plaisir à introduire dans les compositions religieuses qu'il peignait pour les couvents et les églises, les effigies de ses contemporains ou de ses amis. Dans le tableau qu'on voit aujourd'hui à Saint-Bavon, et qui représente le *Christ au milieu des docteurs*, on reconnaît, dit-on, quelques-uns des personnages de la cour de Philippe II, et il semble évident, en effet, que la plupart des figures réunies dans ce tableau ne sauraient être que des portraits, tant elles ont un caractère individuel et précis. Quant au style de François Porbus, c'est celui d'un élève intelligent de Frans Floris, c'est-à-dire qu'il combine avec le goût flamand les influences d'un italianisme assez prononcé. Ce double caractère est visible, non seulement dans le *Christ au milieu des docteurs*, que nous venons de citer, mais encore dans la *Résurrection de Lazare*, de la cathédrale de Tournay, et dans les compositions que Sadeler a gravées d'après lui, telles que la *Conversion* et le *Martyre de saint Paul*, et la *Chaste Suzanne*. Mais cet art, où se trahit un imitateur timoré, n'est qu'un art de seconde main; il faut préférer à ces œuvres sages et froides les portraits, vrais et sentis, que l'artiste faisait sous l'impression directe de la nature.

Baldinucci, traduisant Carle Van Mander et ajoutant à son récit quelques fleurs de rhétorique italienne, a raconté la mort prématurée de François Porbus. Decamps résume ainsi leur témoignage : « La ville d'Anvers l'avoit nommé enseigne dans sa milice bourgeoise, ce qui fut cause de sa mort. S'étant fort échauffé à jouer du drapeau, il fut se reposer au corps de garde, près duquel on venoit de vuider un égout. Il se trouva incommodé, tomba malade et mourut promptement, âgé de quarante ans, en 1580. »

François Porbus laissa un fils qui porta le même nom que lui, et qui ajouta à la gloire de la famille une illustration de plus, en devenant le peintre de Henri IV et de Marie de Médicis. Le lecteur trouvera dans la suite de ce livre le récit de sa vie et l'examen de ses œuvres. Le dernier des Porbus a certainement mérité sa renommée, mais il a trop fait oublier les deux peintres dont il porte le nom, et dont l'œuvre, si grave et si vivant, complète pour le voyageur l'impression mélancolique qu'il rapporte d'une visite à Bruges : que saurions-nous des échevins, des hommes de cour, des religieuses, des savants, des prélats qui se pressaient dans les rues de la ville, si Pierre et François Porbus ne nous en avaient rien dit?

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

PIERRE PORBUS. — MUSÉE DU LOUVRE. — La *Résurrection de Jésus-Christ*. Ce tableau, donné au roi Louis-Philippe par M. Vatout, porte l'inscription suivante : *P. Pourbus faciebat A^e Dni* 1566.

BRUGES (ACADÉMIE.) — Le *Jugement dernier*, signé P. P. 1551, et provenant du Tribunal du Franc. Un triptyque et ses volets. — La peinture principale représente la *Descente de Croix*: sur les volets sont le *Portement de la Croix* et la *Résurrection*. Le soubassement, ou la prédelle, est divisé en trois compartiments où sont figurées l'*Adoration des Bergers*, l'*Annonciation* et la *Circoncision*. Ces peintures, exécutées en 1570, proviennent d'une église de Damme.

Portrait d'homme, *portrait de femme*, datés de 1551.

HOTEL-DE-VILLE. — *Vue de l'Abbaye des Dunes.*

ÉGLISE SAINT-SAUVEUR. — Un triptyque : au milieu, la *Cène*; sur les panneaux, le *prophète Elie*, *Abraham et Melchisédech*. D'après M. Weale, ce tableau aurait été peint en 1559.

ÉGLISE NOTRE-DAME. — *Portraits d'Anselme de Boedt et de Jeanne Voet* (1573). — La *Cène*, signée *P. Pourbus faciebat*, 1562.— Un triptyque représentant l'*Adoration des Bergers*, avec les portraits des membres de la famille Damhoudere (1574). — Autre triptyque représentant le *Christ en Croix*, et deux autres sujets.

ÉGLISE SAINT-JACQUES. — *Notre-Dame des Douleurs*, avec les portraits de J. Van Belle et de Catherine Hylaert (1556). — L'*Ex-Voto de la famille Van Male* (1578).

BRUXELLES. — *J. Van der Gheenste, échevin de Bruges.*

ROTTERDAM. — *Portrait de femme.*

VIENNE. — *Un homme en vêtement noir; Gusman, comte d'Olivarès, portrait d'homme à barbe rouge* (1558).

FRANÇOIS PORBUS. — AMSTERDAM. — *Élizabeth, reine d'Angleterre* (acquis à la vente Van Hulzt, en 1737, et payé 80 florins).

BRUGES (HÔPITAL SAINT-JEAN.) — L'*Échevin Van Brakele*. — *Nicolas Van Nieuwenhove.*

BRUXELLES. — *Portrait d'homme* (1573), reproduit par la gravure, à la page 3 de cette notice.

COPENHAGUE. — *Portrait d'homme* (1573).

GAND. (SAINT-BAVON.) — *Jésus-Christ au milieu de Docteurs*. Gravé au trait par Normand.

TOURNAY (CATHÉDRALE.)—La *Résurrection de Lazare* (1575).

VIENNE. — *Un Chevalier de l'ordre de Calatrava;* une *Dame;* un *portrait d'homme* (1568).

VENTE DU GÉNÉRAL D'ARMAGNAC (février 1857). — *La Visitation*, la *Vierge et l'Enfant Jésus*. Ce dernier tableau est signé: *F. POVRBVS.*

IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Flamande. *Histoire. Sujets religieux.*

FRANÇOIS FRANCKEN LE VIEUX

NÉ VERS 1544, MORT EN 1616

AMBROISE FRANCKEN

NÉ VERS 1545, MORT EN 1618

JÉROME FRANCKEN

MORT VERS 1620.



De tous les problèmes que l'historien de la peinture flamande rencontre en son chemin, il n'en est guère de plus obscur que la généalogie des nombreux artistes qui ont porté le nom de Franck ou Francken. Bien que les recherches entreprises dans les registres des anciennes paroisses d'Anvers aient déjà fourni sur ce point quelque lumière, il est de notre devoir de confesser qu'une étrange confusion règne encore dans l'histoire de cette dynastie compliquée. Nous ne sommes donc pas en mesure de donner satisfaction, quant à présent, aux légitimes exigences de la curiosité et de répondre à toutes les questions que l'érudition a dû se poser à propos des Francken. Le lecteur voudra bien nous permettre d'ignorer ce que tout le monde ignore, ce qui, peut-être, restera à jamais inconnu.

Toutefois, au milieu des obscurités de cette généalogie, on voit d'abord se dégager, dès la seconde moitié du seizième siècle, trois peintres, trois frères, — François, Ambroise et Jérôme Francken — qui, se rattachant d'une manière assez directe à l'école de Frans Floris et de Martin de Vos, prolongèrent jusqu'aux premières années du siècle

suivant le succès de ces méthodes un peu froides où le génie flamand essayait de se combiner avec la grâce italienne. Dans le langage des historiens de l'art et des faiseurs de catalogues, chacun de ces maîtres est surnommé « le Vieux, » et cette appellation doit en effet leur être conservée si l'on veut les distinguer des artistes de leur descendance qui, eux aussi, ont porté les prénoms de Jérôme, d'Ambroise et de François.

Les trois frères dont l'œuvre doit nous occuper aujourd'hui étaient fils d'un peintre d'Hérenthals, Nicolas Francken, qui aurait vécu jusqu'en 1591, d'après M. Villot, jusqu'en 1596, d'après Mariette. Le talent de Nicolas Francken nous est inconnu; vers le milieu du dix-huitième siècle, on voyait encore dans l'église de sa ville natale son tombeau avec son portrait peint par lui-même. Nicolas était, on peut du moins le supposer, un adhérent de Frans Floris. L'aîné de ses fils, François, paraît être né à Hérenthals, vers 1544. Cette date est approximative, l'acte authentique qui constate son baptême n'ayant pas encore été retrouvé.

François Francken le Vieux, quittant de bonne heure son village de la Campine, où il aurait eu quelque peine à apprendre son métier, vint à Anvers et entra dans le grand atelier de Frans Floris, qui était alors le maître de la situation. Les renseignements nous manquent sur cette première période de sa vie. En 1567, il obtint le droit de bourgeoisie, et la même année, il fut reçu franc-maître de Saint-Luc. François Francken ne paraît pas avoir fait le voyage d'Italie; il se contenta d'étudier le style florentin dans les œuvres de son maître. Vers 1575, il épousa Élisabeth Mertens, qui lui donna plusieurs enfants, parmi lesquels nous devons nous borner à citer trois fils, Jérôme, François et Ambroise, qui firent aussi de la peinture, mais avec un succès inégal. En 1588-1589, François Francken le Vieux remplit les fonctions de doyen de la gilde de Saint-Luc; en 1594, nous le voyons figurer à titre de parrain sur l'acte de baptême d'un enfant de David Ryckaert le Vieux; en 1607, il est témoin du mariage de son fils François; enfin, sa vie se prolongea jusqu'au 5 octobre 1616. Il mourut à Anvers, qu'il ne paraît pas avoir quitté. On nous pardonnera d'avoir, en si peu de lignes, accumulé tant de dates; mais nous marchons ici sur un terrain nouveau, et il faut quelque prudence pour ne pas embrouiller davantage l'inextricable écheveau des Francken.

Nous ne connaissons qu'un petit nombre de tableaux de François Francken le Vieux. Celui que conserve le Musée d'Anvers et qui représente *Étéocle et Polynice* est une œuvre médiocrement significative. Dans cette grisaille, Francken a montré les deux frères près d'en venir aux mains; autour de l'arène, la foule des guerriers assiste à leur combat tragique; au fond se dresse le bûcher qui doit dévorer le cadavre du vaincu. C'est un de ces tableaux sans grand caractère qu'on regarde en passant d'un œil distrait et qui ne laissent dans le souvenir qu'une trace fugitive. François Francken le Vieux a fait voir plus de gravité dans son vaste triptyque de la cathédrale d'Anvers : le panneau central représente *Jésus au milieu des docteurs :* l'un des volets raconte le *Miracle d'Élie à Sarepta;* l'autre, le *Baptême de saint Augustin.* L'œuvre, datée de 1587, est du meilleur temps du maître. Reynolds l'étudia avec intérêt lors de son voyage dans les Flandres. On sent en effet dans ce tableau l'effort sincère d'un disciple intelligent de Frans Floris, d'un artiste qui a entendu parler de l'Italie et qui cherche la correction dans le contour, l'expression dans les physionomies. Ce qui manque à cette peinture, ce qui manque à François Francken, c'est de l'accent et de l'audace; il eut toujours plus de sagesse que d'inspiration, et, pour tout dire, il ne nous paraît pas qu'on puisse se passionner beaucoup pour cette personnalité discrète et quelque peu effacée.

Son frère Ambroise a été évidemment un producteur plus actif et plus applaudi. On suppose qu'il est né à Hérenthals vers 1545. Comme son frère aîné, il fut élève de Frans Floris, dont il n'a cependant pas suivi exactement la manière. Jeune encore, il fut appelé à Tournai par l'évêque de cette ville; c'est du moins ce que raconte Van Mander, qui l'a connu à cette époque. Pas plus que François, Ambroise ne paraît avoir vu l'Italie; mais elle lui fut révélée d'une manière indirecte, d'abord par les leçons de son maître, et ensuite par son séjour à Fontainebleau, où nous savons qu'il vint étudier; il avait alors vingt-cinq ans. La trace de son passage en France est conservée dans les registres de la petite église d'Avon, qui nous apprennent que, le 27 mai 1570, il fut parrain d'un enfant de Mathurin Mordieu[1]. Puisque son nom n'est pas cité dans

Comte de Laborde. La *Renaissance à la cour de France.* I. 675 et 927.

les comptes royaux, il n'est pas vraisemblable qu'il ait été employé aux travaux de décoration qui



DÉCOLLATION DE SAINT GEORGES (Musée d'Anvers).

s'achevaient alors à Fontainebleau; mais il y étudia certainement les grandes fresques du Rosso et du Primatice, et cette admiration de sa jeunesse est restée visible dans son œuvre.

Ses études achevées, Ambroise Francken revint à Anvers : en 1573, il se faisait recevoir franc-maître de Saint-Luc ; quatre ans après il obtenait le droit de bourgeoisie, et en 1581-1582, il devint doyen de la gilde. Il s'était marié, on ignore à quelle époque, avec Claire Pickaert, et ne quitta plus la Flandre, où il parait avoir été fort occupé, si l'on en juge par le nombre des tableaux qui restent de lui. Il termina, le 16 octobre 1618, sa vie laborieuse.

L'église Saint-Jacques et le Musée d'Anvers possèdent les meilleures pages de son œuvre. A Saint-Jacques, sont deux volets importants, la *Femme adultère* et la *Résurrection de la fille de Jaïr;* au Musée, on retrouve la *Multiplication des pains*, exécutée en 1598, pour l'autel de la chapelle des Boulangers à la cathédrale ; le grand triptyque de la *Cène*, provenant de l'église Saint-Georges ; le *Martyre de saint Crépin et de saint Crépinien*, qui décorait autrefois l'autel des Cordonniers à Notre-Dame, et d'autres tableaux encore. Ce qui frappe au premier coup-d'œil, lorsqu'on étudie ces œuvres, c'est que, sous le rapport du coloris, Ambroise Francken a rompu avec les traditions de son maître Frans Floris : il abandonna sa gamme triste et grise pour les tons plus brillants que Martin de Vos avait mis à la mode et qui étaient d'ailleurs dans le génie instinctif de l'école d'Anvers. Même au point de vue du dessin, Ambroise Francken n'est pas sans quelque affinité avec ce dernier peintre. Martin de Vos l'avait précédé de quatorze ans dans la vie et dans l'art et il exerça toujours sur lui un certain prestige, qui se combinait dans son esprit avec le charme adouci de la manière d'Otto Vénius, et avec les souvenirs puisés au grand atelier de Fontainebleau. Ces influences harmonieusement compliquées se lisent nettement dans les deux volets de l'église Saint-Jacques et plus encore dans le *Martyre de saint Crépin et de saint Crépinien.*

« Cette composition, dit Descamps dans son *Voyage pittoresque*, est pleine de feu et de génie, mais froide de couleur et trop égale d'effet. » La remarque n'est pas sans fondement. Ambroise Francken choisit un sujet dramatique et même assez étrange. Pendant que les bourreaux écorchent les deux martyrs, des poinçons et des alènes, réunis dans une corbeille pleine d'outils de cordonnier, s'animent miraculeusement et s'élancent contre les persécuteurs épouvantés. Appelé à raconter cette bizarre légende, Ambroise Francken se montre singulièrement attentif à l'expression de la douleur et de la colère ; il cherche sincèrement à faire parler les physionomies de ses personnages, et telle est cependant la froideur de son pinceau, que, là où il aurait tant de raison d'être terrible, il est tout simplement ennuyeux.

Il y a pourtant dans ce tableau, dont la monotonie a pour cause première l'absence d'ombres vigoureuses, quelques détails naïfs qui témoignent d'un certain zèle dans l'étude de la nature. Ambroise Francken a reproduit avec un soin extrême les plus humbles objets qu'il avait à représenter, ne semble-t-il pas qu'il y ait toujours dans un peintre flamand un réaliste plus ou moins avoué? Ce culte du détail intime est souvent visible dans le tableau de *Jésus chez Marthe et Marie*, dont Gérard de Jose nous a conservé la gravure. Les personnages évangéliques qui occupent le premier plan sont dessinés à l'italienne dans un sentiment vaguement idéalisé ; mais on aperçoit au fond un intérieur de cuisine qui évidemment a été étudié « sur le vif » et qui est d'une familiarité charmante. On y reconnaît la table de ménage, le foyer hospitalier et les mille engins chers aux héros de Rabelais. Chose singulière ! même en plein seizième siècle, et lorsque la mode italienne les avait envahis, les Flamands ont toujours compris la poésie de la cuisine.

Fidèle interprète de l'esprit de son temps, Ambroise Francken le Vieux eut pour l'allégorie un goût qui fut toujours très-vif, mais qui ne fut pas toujours heureux. Il a composé, comme Otto Vénius, des séries de sujets symboliques et moraux. La plus importante est celle qui, gravée en 1579, oppose dans huit planches la lutte ou du moins le contraste des Vertus et des Vices. Ces planches, illustrées de légendes en allemand, en flamand et en français, ont moins le cachet d'une œuvre d'art véritable que celui d'une production de l'imagerie populaire. Un vague italianisme s'y mêle à une saveur barbare. Ambroise Francken et son interprète ont fait, dans ce travail, une trop large part à la laideur.

Ambroise voulut aussi lutter avec les fabulistes : rajeunissant le vieux conte auquel Poggio a donné sa première forme et dont notre La Fontaine devait s'inspirer plus tard, il a redit dans une suite de six dessins, faiblement gravés par Charles de Mallery, l'histoire du meunier et de son fils, qui, soit qu'ils montent sur



MARTYRE DE SAINT CRÉPIN ET DE SAINT CRÉPINIEN (Musée d'Anvers).

leur âne ou marchent à côté de lui, ne parviennent pas à complaire à tous les passants. On ne saurait en effet contenter tout le monde, et Francken n'a pas été plus heureux que ses héros, car si nous avions à juger son œuvre, nous aurions le droit de dire qu'il était difficile de conter plus lourdement une charmante histoire. A notre sens donc, la meilleure allégorie qui nous reste d'Ambroise Francken le Vieux est la grande planche qui a été gravée en 1578 et qui représente l'*Homme soutenu par la Grâce et éclairé par la Vérité*. La composition et les types sont étudiés sur le mode italien, et les deux figures de femmes qui relèvent le personnage principal et le soutiennent montrent des formes robustes et non sans élégance. Ainsi, qu'on l'étudie au Musée et dans les églises d'Anvers, ou dans les gravures qu'il a inspirées, Ambroise Francken est de beaucoup au-dessus de son frère François.

Le vieux peintre d'Hérenthals eut un troisième fils, nommé Jérôme. La date de sa naissance n'étant pas connue ou n'ayant été qu'arbitrairement indiquée, il nous est impossible de dire s'il était plus jeune que ses deux frères ; nous serions cependant tenté de le croire d'après les circonstances de sa vie. Après avoir traversé, comme François et comme Ambroise, l'atelier de Frans Floris, il partit, dit-on, pour l'Italie, et, sous le règne de Henri III, il vint en France. Le roi, s'il en faut croire ce qu'on raconte, aurait été enchanté de son mérite et l'aurait choisi pour son portraitiste ordinaire. L'inscription qui figure au bas du portrait de Jérôme Francken peint par lui-même, et gravé par Jean Morin, lui donne en effet le titre de « peintre du roy. » — Nous devons déclarer toutefois que nous ne connaissons pas d'effigie de Henri III peinte par l'artiste flamand. Un fait certain, c'est qu'il compta au nombre de ses plus chaleureux protecteurs le premier président du Parlement, Christophe de Thou. Jérôme Francken peignit pour lui en 1585 le tableau qui décorait, avant la Révolution, l'autel de l'église des Cordeliers et qui représentait l'*Adoration des Bergers*. Germain Brice, qui cite ce tableau dans sa *Description de Paris*, ajoute que Christophe de Thou y était représenté avec toute sa famille. Cette œuvre est malheureusement perdue, et toutes les recherches que nous avons faites pour en retrouver la trace sont demeurées inutiles. Mais Mariette a vu bien des fois l'*Adoration des Bergers*, et il en a dit un mot intéressant. « A en juger par le tableau qui est à Paris, Jérôme Francken semble avoir voulu imiter la manière de dessiner et de composer de Frans Floris, qui, toute sauvage qu'elle étoit, étoit alors en estime auprès de bien des gens. »

D'après le rédacteur du catalogue du Louvre, qui ne cite pas son autorité, Jérôme Francken était de retour à Anvers en 1590. Il y resta cinq ans. Revenu à Paris, vers 1595, il y travailla jusqu'à la fin de sa vie. Nous n'hésitons pas à reconnaître le nom de notre peintre dans le nom, évidemment défiguré, d'un certain Jérôme Francau, qui, en 1602, « reçut cent vingt écus pour avoir exécuté un tableau représentant le prévôt des marchands et les échevins, ainsi que les autres officiers municipaux en charge à cette époque [1]. » Ce tableau était placé à l'hôtel de ville, et il a disparu, sans qu'il soit possible d'en retrouver la trace.

Jérôme Francken habitait encore le faubourg Saint-Germain en 1604 ; cette date et ce détail nous sont fournis par Baldinucci, qui les emprunte à Van Mander [2] ; à partir de cette époque, nous le perdons de vue ; on assure qu'il mourut fort âgé, vers 1620.

Il ne reste qu'un petit nombre de peintures de Jérôme Francken. Nous ne pouvons guère citer que l'*Abdication de Charles-Quint*, au Musée d'Amsterdam ; mais nous croyons qu'on pourrait lui attribuer le tableau du Musée de Lille qui retrace un autre épisode de la vie du même empereur. Ce qu'il serait curieux de retrouver, et peut-être y parviendrons-nous un jour, ce serait un des portraits assez nombreux qu'il a dû peindre, soit lorsqu'il était attaché à la maison de Henri III, soit lorsqu'il revint à Paris sous Henri IV. Qui sait si, parmi les peintures de ce genre qu'on attribue à François Porbus, il n'en est pas quelques-unes qu'on devrait rendre à Jérôme Francken [3] ?

Tels furent, tels du moins paraissent avoir été ces trois frères Francken, dont l'histoire est aujourd'hui

[1] Le Roux de Lincy. *Histoire de la Ville de Paris*, 1re partie, p. 44.

[2] Baldinucci. *Notizie de' professori del disegno*. VIII. p. 175.

[3] Il n'est pas sans intérêt de remarquer à ce propos qu'un mariage paraît avoir rapproché les deux familles : nous savons du moins que la femme de François Porbus s'appelait Elizabeth Francken. (*Archives de l'art français*, III, p. 109.)

si obscure et si conjecturale, et qui eurent cependant leur importance à la fin du seizième siècle. Sortis tous les trois de l'atelier de Frans Floris, contemporains de Martin de Vos et d'Otto Vénius, ils continuèrent,



SAINT SÉBASTIEN GUÉRISSANT ZOÉ (Musée d'Anvers).

même après l'avénement de Rubens, les méthodes intermédiaires où le goût italien et le génie flamand se mêlaient dans une inégale mesure. Leur œuvre, et c'est là son défaut, combine Florence et Anvers, tout en accusant cependant une préférence déjà visible, pour les fêtes de la couleur. Jeunes, les trois Francken

ont vu finir Frans Floris; vieux, ils ont vu commencer Rubens; ils ont assisté, non sans quelque surprise. à son retour d'Italie et bientôt à son triomphe. Dès lors, ils n'eurent plus qu'une situation amoindrie, comme il convenait à des artistes du seizième siècle oubliés dans le dix-septième, et qui n'étaient plus que les représentants d'un art abrogé. Aujourd'hui, ils n'intéressent guère que ceux qui ont la passion, peut-être faudrait-il dire la manie de l'histoire, et, placés entre les maîtres qui les ont précédés et les maîtres qui les ont suivis, ils ont ce tort considérable de n'avoir pas été de vrais Flamands.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

François Francken le Vieux.

Le Musée du Louvre ne possède aucun tableau de François Francken le Vieux. L'*Histoire d'Esther*, qui lui est attribuée par le catalogue de M. Villot, est l'œuvre de son fils François le Jeune.

ANVERS (MUSÉE). — *Etéocle et Polynice*, grisaille, provenant de l'ancien Serment de l'escrime.

NOTRE-DAME. — *Jésus au milieu des docteurs* (1587). Un des volets représente *Saint Ambroise baptisant saint Augustin;* l'autre, le *Miracle d'Élie à Sarepta*.

ÉGLISE SAINT-JACQUES. — Chapelle de Saint-Jean-Baptiste. Deux volets, l'*Ensevelissement de Jésus-Christ* et l'*Apparition de Jésus à Marie-Madeleine*. Le revers de ces volets est décoré de grisailles représentant l'*Évêque saint Sévère* et *Saint Ambroise*.

ANGLETERRE. BLENHEIM. — *Destruction de l'armée de Pharaon dans la mer Rouge*, « petite peinture d'une délicatesse extraordinaire, » dit M. Waagen.

DRESDE. — La *Fuite en Égypte*.

VIENNE. — *Un Cabinet de tableaux*. Bien que cette peinture porte le monogramme FF, nous ne sommes pas certain qu'elle soit l'œuvre de François Francken le Vieux.

VENTE DU CARDINAL FESCH (Rome, 1845). — Les *Œuvres de Miséricorde*.

Ambroise Francken le Vieux.

ANVERS (MUSÉE). — La *Multiplication des pains*, tableau exécuté en 1598, pour l'autel des Boulangers, à la cathédrale.

La *Cène*, avec deux volets peints des deux côtés, provenant de l'ancienne église de Saint-Georges.

Martyre de saint Crépin et de saint Crépinien. Ce tableau décorait autrefois la chapelle des Cordonniers, à la cathédrale. On en trouvera la gravure à la page 5 de cette biographie.

Martyre de saint Georges, *Décollation de saint Georges*. Ces deux volets sont peints de chaque côté. La gravure du dernier de ces volets accompagne la présente notice (page 3).

Charité de saint Côme et de saint Damien, *Martyre des mêmes saints*. Volets d'un tableau dont la trace est perdue.

Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie. Provenant de l'abbaye de Tongerloo.

Deux épisodes de la vie de saint Sébastien. Volets peints des deux côtés. Ces tableaux faisaient partie d'un grand triptyque conservé autrefois à la cathédrale, et dont Michel van Coxcyen avait peint le panneau central en 1575. L'un de ces volets représente *Saint Sébastien guérissant Zoé, femme de Nicostrate*. Cette composition, qui n'avait pas encore été gravée, est reproduite page 7.

ÉGLISE SAINT-JACQUES. — *Portraits d'un curé et de deux marguilliers*, *Portraits de Nicolas Mertens et de sa femme Jeanne Brandt*. Le revers de ces panneaux est décoré de grisailles.

Jésus-Christ et la femme adultère, *Résurrection de la fille de Jaïr*.

La *Sainte Trinité*. Triptyque exécuté en 1608.

Le *Christ en croix*.

CABINET DE M. MERTENS-BAUDUIN. — Les *Noces de Cana*. Peinture sur cuivre.

MAYENCE. — Un tableau daté de 1586.

Nous reproduisons ici le monogramme d'Ambroise Francken, tel qu'il l'a inscrit sur son tableau de la *Cène*, du Musée d'Anvers.

AF

Jérôme Francken le Vieux.

AMSTERDAM. — *Abdication de Charles-Quint*. L'empereur est assis sur son trône; d'un côté, l'on voit son frère Ferdinand Ier, de l'autre, Philippe II. Une foule de courtisans et de seigneurs les entoure. Au premier plan, les figures allégoriques des quatre parties du monde.

DRESDE. — La *Decollation de saint Jean-Baptiste*.

LILLE. — *Charles-Quint prenant l'habit religieux*. Le catalogue du musée attribue ce tableau à François Francken le Vieux. Sans vouloir rien affirmer de trop précis à cet égard, nous serions tenté d'y voir une production de Jérôme, qui aurait, dans ce cas, fait une série de peintures relatives à Charles-Quint.

Rappelons ici que Jérôme Francken avait peint, pour le couvent des Cordeliers de Paris, une *Adoration des Bergers*, dont il ne nous a pas été possible de retrouver la trace.

Son portrait, peint par lui-même, existait encore au temps de Jean Morin, qui en a fait une excellente gravure. On ignore ce qu'il est devenu. Il est reproduit en tête de cette biographie.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



Ecole Flamande. *Histoire, Allégories.*

OTHO VENIUS

NÉ EN 1556. — MORT EN 1629.



Le nom d'Otho Venius ne périra pas : tant que les admirateurs de Rubens aimeront à rechercher les origines du grand artiste flamand, ils s'arrêteront avec une curiosité sympathique devant la noble figure du maître sincère qui eut l'honneur d'avoir un instant pour élève le lumineux peintre d'Anvers, et de contribuer, dans une certaine mesure, à l'épanouissement de son génie. Mais quand bien même Otho Venius n'aurait pas eu cette gloire heureuse, il ne mériterait pas moins l'attention de l'histoire; fils laborieux de ce fécond seizième siècle qui vit partout l'art se renouveler, ne fut-il pas, plus que tout autre, frappé par le doux reflet de la Renaissance ? N'est-il point, parmi les maîtres trop oubliés de cette époque, celui qui parvint le mieux à associer à l'accent individuel de la vérité flamande la fleur idéale de la grâce italienne?

Otho ou Otto Van Veen, qui, selon la mode un peu pédante du temps, latinisa son nom hollandais, était né à Leyde en 1556, au sein d'une famille qui tenait à bon droit dans le pays un rang distingué. D'après une généalogie dont un jugement du conseil souverain de Brabant, rendu le 17 novembre 1668, a solennellement constaté l'exactitude, Corneille Van Veen, le

père du peintre dont nous avons à raconter la vie[1], descendait en ligne directe d'un fils naturel de Jean III, duc de Brabant et d'Isabeau Van Veen. Il était en outre seigneur de Hogeveen, Desplasse, Vuerse, Draakensteyn et autres lieux, et de plus, il était riche. Venu au monde au centre d'une université qui s'était depuis longtemps rendue fameuse, Otho Venius reçut une éducation très-soignée et surtout très-littéraire. On ne négligea rien pour en faire un savant. Tout jeune encore, il comprenait le latin et, au besoin, il pouvait l'écrire. Il paraît avoir reçu ses premières leçons de dessin de son compatriote Isaac Nicolaï, que Descamps nous représente comme l'auteur de divers « tableaux d'une belle ordonnance et bien dessinés pour le temps. » D'après d'autres écrivains, Otho Venius aurait aussi profité des conseils de Swanenburg, le père de celui qui, un demi-siècle après, devait être le maître de Rembrandt[2]. Mais sous l'un comme sous l'autre de ces professeurs, Otho n'apprit que les premiers rudiments de la peinture et ce ne fut pas à Leyde qu'il acheva son éducation d'artiste.

Lorsqu'après avoir longtemps ému les esprits de sourdes agitations, les troubles des Pays-Bas éclatèrent dans toute leur violence, les notables habitants de la contrée, et entr'autres Corneille Van Veen, qui avait été nommé bourgmestre de Leyde en 1565, furent obligés de prendre un parti et de se déclarer ouvertement pour la cause de la liberté nationale ou pour la domination espagnole. Au lieu d'obéir, comme ses compatriotes, aux inspirations de son cœur, Corneille Van Veen crut agir en politique habile en se rangeant du côté de l'Espagne. Il se trompait. Ce choix, malheureux dans son principe, lui fut funeste dans ses conséquences; car, à la suite des luttes civiles qui eurent pour effet de compromettre gravement sa fortune, Corneille, désespérant de pouvoir jamais se rapprocher des vainqueurs, fut obligé de quitter le territoire des Provinces-Unies.

Il partit donc avec sa famille et vint s'établir à Liège (1571). Là, son fils, qui avait environ quinze ans, devint le protégé de Gérard de Groesbeck, évêque et prince de la ville. Esprit lettré et intelligent, Groesbeck était, ainsi que le rapporte Marguerite de Valois, qui l'a connu lors de son fameux voyage à Spa, « un seigneur accompagné de beaucoup de vertus, de prudence, de bonté et qui parloit bien françois; agréable de sa personne, honnorable, magnifique et de compagnie fort agréable[3]. » Otho Venius ne pouvait rencontrer un plus généreux patron. Groesbeck prit soin de lui, et d'après ses conseils, le jeune artiste devint l'élève de Dominique Lampsonius, qui était alors secrétaire de l'évêque et qui, quoiqu'il ne s'occupât guère plus à cette date que de littérature et de science, connaissait fort bien la peinture, l'ayant pratiquée pendant plusieurs années sous la discipline de Lambert Lombard. Avec Lampsonius, Otho Venius étudia tout ce qu'il n'avait appris qu'imparfaitement à Leyde, les mathématiques, le blason, l'histoire naturelle et même la poésie. Groesbeck le fit ensuite partir pour l'Italie.

Arrivé à Rome, Otho Venius devint l'élève de Federigo Zucchero. Jeune encore, mais, déjà rompu à toutes les difficultés du métier, le maître romain préludait à ces gigantesques figures aux attitudes tourmentées qui, après avoir fait sa réputation au seizième siècle, la compromettent aujourd'hui. A l'école de ce peintre savant, Otho Venius acheva d'apprendre à dessiner. Pendant sept longues années, il parut vouloir prendre à tâche d'oublier le génie du nord, et amoureux des élégances romaines, il parvint à italianiser son esprit et sa main. Zucchero ne fut pas d'ailleurs son seul modèle. Van Veen parcourut toute la Péninsule, et—on le voit par son œuvre,—il dût s'arrêter avec admiration devant les peintures du Corrège,

[1] Malgré les recherches des auteurs qui nous ont précédé dans cette étude, l'orthographe véritable du prénom du maître de Rubens ne nous paraît pas encore définitivement fixée. Les Italiens, et Baldinucci à leur tête, l'appellent d'ordinaire *Ottavio* et par contraction *Otto*, et en Flandre même, ce nom lui est également attribué dans des pièces contemporaines. Les registres de la Confrérie de Saint-Luc à Anvers l'appellent indifféremment Octave ou Otto et un compte des finances pour l'année 1615 le nomme *Octavio Veen*. Si nous avons adopté l'autre forme, c'est par ce que Van Veen a signé *Otho Vænius* ou *Venius*, non seulement plusieurs de ses tableaux, mais aussi les recueils de gravures qu'il a publiés : un érudit qui savait tant de choses, devait au moins savoir son nom.

[2] A. Michiels. *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*, IV. 152.

[3] *Mémoires et lettres de Marguerite de Valois* (1842), p. 108.

dont le modelé attendri et la délicate morbidesse exercèrent sur lui une séduction éternelle. Ainsi, grandi et fortifié par l'étude assidue des maîtres ultramontains, appauvri en revanche du côté de la naïveté et de la candeur flamande, il quitta enfin la terre enchantée qu'il devait plus tard faire aimer à son glorieux élève et à laquelle son talent resta toujours fidèle.

Otho Venius prit pour revenir chez lui le chemin des écoliers. Il voyagea d'abord en Allemagne, et



RIEN NE DURE, AFIN QUE TOUT DURE.

l'empereur le retint quelque temps à Vienne. Il travailla ensuite pour les électeurs de Bavière et de Cologne. En se rapprochant de sa patrie, il eut l'invincible désir d'y rentrer, et il céda d'autant mieux à son pieux caprice, qu'il était rappelé en Flandre par Alexandre Farnèse, gouverneur des Pays-Bas. Ce prince le fit venir à Bruxelles, le nomma peintre de la cour d'Espagne à la place de Jost Van Whingen, qui partait pour Francfort (1584), et enfin ingénieur des armées royales; car Otho Venius avait étudié les sciences exactes, et un faiseur d'épitaphes a pu dire de lui qu'il connaissait l'art des fortifications et des siéges, *castrensium callens mathematum*.

L'une des premières œuvres qui attirèrent l'attention publique sur Otho Venius, ce fut le grand portrait d'Alexandre Farnèse qu'il représenta, vêtu de son armure, mais affublé d'une manière par trop allégorique,

des attributs d'Hercule. Dans cette effigie solennelle et pleine de flatterie, le prince de Parme tient la massue du demi-dieu et l'invincible égide où grimace le masque de Méduse. Au fond, sur une colline d'un abord facile, s'entr'ouvre le temple de la gloire, prêt à recevoir le victorieux qui a terrassé la rebellion et son hydre aux têtes renaissantes. Ce portrait dut accroître de beaucoup l'estime qu'Otho Venius commençait à inspirer à Alexandre Farnèse. Déguiser le prince en Alcide, n'était-ce pas l'élever au-dessus du commun des hommes, et se placer soi-même au-dessus de tous les peintres?

Le musée du Louvre a recueilli dans ses galeries une intéressante peinture qui date à peu près de cette époque (1584) et qui peut donner une idée du genre de talent que possédait alors Otho Venius. Je veux parler de ce tableau, doublement curieux sous le rapport de l'art et de l'histoire, où l'artiste, âgé de vingt-huit ans, s'est représenté assis à son chevalet et travaillant en compagnie de tous les membres de sa famille. Cette peinture n'emprunte rien aux combinaisons artificielles de l'imagination et de la science; mais il y a, dans cette réunion toute naïve de visages honnêtes, un accent sincère d'intimité, une simplicité d'âme qui inspire le respect. Ce n'est pas un tableau dans le sens ordinaire du mot; c'est la représentation candide et loyale d'une scène de famille, où toutes les figures s'éclairent d'un rayon pareil, où toutes les effigies sont peintes avec une tendresse égale, un soin pieux qui semble venir du cœur. De tous les ouvrages d'Otho Venius que nous ayons été appelé à examiner, c'est le seul où, fidèle au tempérament de son pays, l'artiste ait oublié Rome et Florence : devant la nature, il s'est retrouvé Flamand.

Aussi ignore-t-on complètement le maître, lorsqu'on n'a vu que son tableau du Louvre : pour bien connaître Otho Venius, pour savoir quelle est son importance dans l'histoire de l'école de Flandre, il faut l'étudier à Bruxelles, à Anvers, à Gand. Là du moins on reconnaît le pseudo-italien de la Renaissance, l'élève de Zucchero et l'admirateur du Corrège. En 1589, Otho peignit pour le couvent des capucins de Bruxelles le *Mariage mystique de sainte Catherine*, composition conservée aujourd'hui au musée de la ville, où elle est connue sous le titre du *Capucin d'Aremberg*, parce qu'un religieux de cette famille s'y trouve, assure-t-on, représenté. « C'est, dit un critique du siècle dernier, un rare morceau dont tous les connoisseurs font beaucoup de cas [1]; » et en effet Otho Venius n'a jamais été plus fidèle au charme de ses réminiscences italiennes, jamais il n'a étudié avec plus de soin le galbe correct de ses figures. Son pinceau, qui incline quelquefois vers la sécheresse, et qui, trop épris de la forme précise, cerne volontiers ses personnages d'un contour durement découpé, s'est amolli dans le *Mariage de sainte Catherine*, et, chargé de couleurs plus fluides et plus grasses, a caressé le panneau avec une délicatesse qui se souvient du Corrège. Le musée de Bruxelles conserve aussi d'autres tableaux d'Otho Venius; mais le plus remarquable, au point de vue de l'expression et du style, est sans doute le *Christ descendu de la croix*, où l'on admire, empressé auprès du sanglant cadavre, un groupe de femmes éplorées; car — et c'est ici son grand honneur — Otho Venius n'est pas un imitateur vulgaire des maîtres qu'il a étudié : c'est un maître lui-même, un cœur ému qui jette dans son œuvre un sentiment sincère; sous ce rapport, la *Résurrection de Lazare*, qu'on voit à Gand dans l'église de Saint-Bavon, est une composition douloureuse qui mérite les plus vifs éloges.

Après la mort du prince de Parme (1592), Otho Venius quitta Bruxelles et vint se fixer à Anvers. Il ne tarda pas à y épouser une jeune fille d'une noble maison, Marie Loots, qui lui donna sept enfants. Sa vie, déjà sérieuse, n'eut désormais pas d'autre délassement que le travail, et les églises et les couvents d'Anvers gardent encore la trace de son activité : les peintres de la ville l'acceptèrent parmi eux et lui firent fête : en 1594, Otho Venius fut reçu franc-maître de la confrérie de Saint-Luc, et ses collègues lui accordèrent une telle estime que, dix ans après (1603-1604), la *gilde* le reconnaissait comme doyen.

Grâce à son talent, grâce à sa bonne renommée, Otho Venius jouissait à Anvers d'une situation excellente. Son atelier, devenu fameux dans tout le pays, s'ouvrit bientôt aux études des jeunes artistes qui venaient y puiser, avec le respect de leur noble métier, les conseils d'une longue expérience. En 1596,

[1] *Description de la Ville de Bruxelles*. 1743. p. 117

Otho avait reçu chez lui le brillant élève qui devait à jamais illustrer son école, Pierre-Paul Rubens; ce qui indique qu'à cette date Otho Venius était, sinon le plus habile peintre d'Anvers, du moins celui qu'on



L'ÉTERNITÉ EST LE FRUIT DE NOS ÉTUDES.

croyait le plus capable de mener à bien une éducation d'artiste. Les magistrats le tenaient en grande estime. Aussi, lorsque l'archiduc Albert fit son entrée solennelle à Anvers, ce fut Otho Venius qui fut chargé de la décoration des arcs de triomphe que la ville éleva sur le passage du gouverneur des Pays-Bas. L'archiduc fut, assure-t-on, si satisfait des belles inventions d'Otho Venius, il fut tellement séduit par le

caractère de l'homme, qu'il l'appela auprès de lui à Bruxelles et le nomma surintendant des monnaies[1]. Ainsi aucun titre, aucun emploi, ne devait manquer à cet esprit ingénieux qui, par l'universalité de ses études, était à la hauteur de toutes les fonctions.

Rappelons-le d'ailleurs : lorsque Otho Venius improvisait à Anvers ces fastueuses décorations dans le goût mythologique, il obéissait sans travail et sans peine à l'éducation qu'il s'était faite, il sacrifiait à cet amour pour l'allégorie qui était devenu la moitié de son talent. Il était passé maître en ce genre de jeux d'esprit, et il le fit bien voir par la publication de divers recueils, qui ont été la joie de son temps, et qui, nous le déclarons avec franchise, ont aujourd'hui perdu beaucoup de leur intérêt. Sans examiner en détail les livres qu'il a produits dans ce genre, nous ne pouvons omettre ses *Amorum emblemata*, publiés en 1608. Ce recueil fut présenté par l'auteur à l'archiduchesse Isabelle, qui loua fort le peintre, mais qui, d'après une tradition dont tous les historiens se sont faits l'écho, engagea Otho Venius à appliquer son crayon à de plus pieux délassements. Ce fut pour complaire au désir de la chaste archiduchesse que, quelques années après, il donna au public son autre recueil, *Amoris divini emblemata* (Anvers, in-4° 1615). Ces planches révèlent une imagination facile, un esprit ingénieux, mais ce sont des allégories et ce mot dit tout. Cette phase du talent d'Otho Venius est d'ailleurs curieuse à étudier, car elle nous apprend chez qui Rubens a puisé son goût pour les symboles de la mythologie.

Une fois lancé dans cette voie, Otho Venius ne s'arrêta plus. Toutefois, il s'attacha à des sujets d'un autre ordre et composa plusieurs séries de dessins sur des légendes religieuses ou des traits de l'histoire nationale : Nul n'ignore ses *illustrations* pour la vie de Saint-Thomas-d'Aquin[2] et le recueil qu'il publia en 1612 sous le titre de *Batavorum cum Romanis bellum*. C'est là de l'imagerie sérieuse, très-italienne dans ses préoccupations et dans son style, car presqu'à chaque scène, l'œil s'étonne de rencontrer des attitudes, des gestes, des draperies qu'il n'est pas accoutumé de trouver d'ordinaire chez les artistes de Flandre.

Malgré son culte pour l'allégorie, malgré son goût pour les légendes historiques, Otho Venius ne fut jamais complètement distrait de la contemplation de la nature. Il y revint par le portrait : ceux qui restent de sa main donnent une idée avantageuse de ce que son talent aurait pu faire dans ce genre difficile, s'il s'y était appliqué avec une attention plus spéciale et mieux soutenue. Dès 1602, il a peint Louis Dorléans, le fougueux ligueur qui protesta si longtemps contre le succès de Henri IV. Le musée de Versailles conserve aussi de lui une effigie qui passe pour être celle de Guillaume Barneveldt (1603). Enfin, tous ceux qui ont visité l'hôtel de ville d'Anvers se sont arrêtés devant son portrait en pied du jeune prince Philippe d'Espagne (1610). Cet ouvrage, excellent par sa simplicité et sa franchise, a un vif accent de nature. Du reste, tous les portraits d'Otho Venius se rattachent plus ou moins au principe qui a présidé à l'exécution de son tableau du Louvre, je veux dire qu'ils sont sobres, lumineux et graves, et que, dans leur ressemblance intime, on sent l'effort loyal d'un contemporain de Pourbus.

Cependant Otho Venius vieillissait. L'un des derniers tableaux qu'on lui vit peindre avec succès, c'est celui que l'archiduchesse Isabelle lui fit faire en 1615 pour le donner à la confrérie des arquebusiers de Bruxelles. Dans sa partie centrale, ce triptyque représentait la figure de saint Georges, et, sur les panneaux, les portraits de la princesse et de son mari. Les historiens nous apprennent aussi que les gouverneurs des Pays-Bas, par une fantaisie qui n'a pas été expliquée, se firent peindre sous le costume de deux ermites et nous savons qu'à cette époque le vieil artiste était encore dans les bonnes grâces de ses maîtres, puisqu'un document de 1619 nous le montre recevant une indemnité de 150 livres « en considération de ses petits gages et du travail extraordinaire que lui a imposé son titre de garde des monnaies. » L'archiduc aimait son

[1] Dans un compte de dépenses de l'exercice 1615, « Ottavio Veen » est désigné comme garde et *wardain* des monnaies de leurs altesses à Bruxelles. (Gachard, *Particularités inédites sur Rubens*, et A. Michiels, *Rubens et l'École d'Anvers*, p. 53.)

[2] *Vita D. Thomæ Aquinatis, Othonis Vœni ingenio et manu delineata* (Anvers, 1610). Ce recueil se compose de 31 planches et d'un frontispice exécutés par divers graveurs.

ancien serviteur et surtout il lui tenait compte d'avoir refusé, pour rester à Bruxelles auprès de lui, les



JOCONDE.

propositions de Louis XIII qui, voulant l'attirer à Paris pour faire des modèles de tapisseries, lui avait fait offrir « une pension de quatre cents escus par an [1]. »

[1] Florent Lecomte. *Cabinet des Singularités.* II. 239.

Otho Venius atteignit ainsi l'heure pénible où la main de l'artiste fatigué n'a plus d'autre ambition que le repos. La joie de son cœur, ce fut de voir grandir sous ses yeux sa fille Gertrude, dont il avait fait son élève, et qui, d'un pinceau pieux et déjà savant, reproduisit les traits de son père dans un portrait que conserve aujourd'hui le musée de Bruxelles[1]. Mais bien des regrets attristèrent la vieillesse d'Otho Venius: il assista sans amertume au triomphe de Rubens, et cependant le succès de la nouvelle école d'Anvers, c'était l'évanouissement du beau rêve qu'il avait fait avec ses amis, et l'oubli de ce grand style italien de la Renaissance que, comme Franz Floris et Martin de Vos, il avait voulu inoculer à l'art flamand. Enfin Otho Venius vit mourir son protecteur l'archiduc Albert, et il finit par s'éteindre lui-même, à Bruxelles, non pas en 1634, comme on le lit partout, mais le 6 mai 1629, ainsi qu'il résulte de la date authentique consignée sur le registre de la confrérie des *Romanistes* d'Anvers, dont Venius était membre, et de l'inscription apposée, probablement par les soins de Gertrude, au bas de la gravure du portrait de son père[2].

L'auteur des *Emblèmes d'Amour* mourut à propos. Depuis vingt ans déjà, c'est-à-dire depuis que Rubens était revenu d'Italie, l'art avait subi en Flandre une révolution profonde. Sans doute les artistes de l'école nouvelle conservaient encore une sorte de respect stérile pour la tentative de leur devancier, mais le principe de l'imitation florentine ou romaine n'avait plus un seul adhérent. Dernier représentant d'un culte abrogé, le vieil Otho Venius survivait à son siècle, et bien qu'entouré de toutes les vénérations, il n'était plus écouté de personne. L'étoile de l'art italien pâlissait, et, grâce au réveil de l'ardente école qui fut toujours amoureuse de la lumière et de la vie, le génie flamand était rendu à lui-même.

PAUL MANTZ.

[1] Gertrude Van Veen, quatrième enfant d'O. Venius, a été baptisée à Anvers le 4 juin 1602. Elle mourut en 1643.

[2] V. la note insérée par M. Pierre Génard dans le *Catalogue des œuvres d'art exposées à Anvers*, en 1855. La date de 1629 n'avait échappé d'ailleurs ni à Baldinucci, ni à Mariette.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Ainsi que nous l'avons indiqué, l'œuvre d'Otho Venius n'a guère quitté les Pays-Bas: aussi ne peut-on l'étudier avec profit que dans les musées ou les églises de Belgique. Le Louvre ne possède de la main du maître de Rubens que le *Portrait de famille* dont nous avons parlé, et nous ne pouvons signaler que le portrait de Barneveldt à Versailles, et à Valenciennes, une peinture de dimensions et d'importance médiocres, *le Jugement de Paris*.

La Belgique est, au contraire, fort riche en tableaux d'Otho Venius; nous nous bornerons à citer:

BRUXELLES (Musée royal), le *Portement de la Croix*, le *Christ au Calvaire*, le *Mariage de Sainte Catherine* et *le Christ descendu de la Croix*.

GAND (Église Saint-Bavon), la *Résurrection de Lazare*, composition superbe qui a fait partie du musée impérial du Louvre en 1810. On voit aussi, dans la salle du Chapitre, un *Ecce homo*, demi-figure de grandeur naturelle.

ANVERS (Musée), *Zachée sur le figuier*, *Vocation de Saint Mathieu*, *Miracle de Saint Nicolas*; *Charité de Saint Nicolas*, *Saint Luc devant le Proconsul*, et le *portrait* — assez faible — de l'Évêque Miræus;

Église Notre-Dame, *Jésus-Christ guérissant les malades*, *la Cène*, *Sainte Famille*;

Église Saint-André, le *Martyre de Saint André*.

Hôtel de Ville, le portrait du prince Philippe d'Espagne.

MUNICH. *Le Triomphe de l'Eglise*; six tableaux.

VIENNE. Les portraits des archiducs Ernest et Albert.

AMSTERDAM. Douze petits tableaux relatifs à l'histoire des Bataves.

Indépendamment des recueils dont nous avons parlé, Otho Venius a publié les ouvrages suivants:

Q. Horatii Flacci emblemata cum notis latinè, italicè, gallicè et flandricè (Anvers, in-4°). 103 planches gravées par C. Boel et par Gisbert Van Veen.

Conclusiones physicæ et theologicæ, notis et figuris dispositæ.

Historia septem Infantium de Lara (Anvers, 1612). 40 planches dont la gravure est attribuée à Ant. Tempesta, et dont Félibien a donné un long commentaire (*Entretiens sur la vie des Peintres*. 1725. III. p. 332).

L'œuvre d'Otho Venius a été gravé par son frère Gisbert Van Veen et par Jérome Wieryx, Pierre de Jode, G. Swanenburg, A. Tempesta, etc. Ses tableaux, immobilisés, pour ainsi dire, dans les monuments qu'ils décoraient autrefois, se rencontrent très-rarement dans les ventes publiques. Nous nous bornerons à citer:

VENTE DU PRINCE DE CONTI. 1777. *Une femme sous la figure de Vénus qui fait jaillir du lait de ses mamelles dans le bec de deux pigeons*. 1,999 liv. 19 s.

VENTE ***. 1835. Le *Portrait de la famille d'Otho Venius*, aujourd'hui au Louvre. 240 fr.

Imp. Bénard et Cᵉ, rue Damiette, 2.



École Flamande. *Paysages.*

PAUL BRIL

NÉ EN 1556. — MORT EN 1626.



Longtemps on s'est plu à croire que les artistes immortels dont le nom domine une époque de l'histoire, naissaient tout à coup au sein de l'humanité, sans aïeux, sans filiation pour ainsi dire, et comme Vénus sortant de l'onde émue. Point de croyance plus répandue jadis et plus fausse cependant. La féconde et puissante humanité elle-même ne peut improviser un grand homme; il lui faut une longue gestation, une série de transformations progressives, pour produire un de ces génies éclatants dont la gloire efface le souvenir des efforts lents et successifs accomplis avant eux. De Giotto à Raphaël, quelle suite de peintres puissants auxquels il ne manqua que de naître un ou deux siècles plus tard pour mériter aussi le surnom de divins!

Dans le genre du paysage, comme dans la peinture d'histoire, même tradition, même entraînement, mêmes phénomènes : pour préparer la venue d'un Claude ou d'un Poussin, plusieurs générations d'artistes durent travailler, pour ainsi dire, au piédestal où ils allaient monter; une foule de peintres venus de l'Allemagne et de la Hollande durent apprendre à mêler l'amour naïf de

la nature, inné chez les peuples septentrionaux, au sentiment idéal de la beauté départi à la nation italienne. Du mariage mystique du Sud et du Nord de l'Europe devait naître le grand Poussin.

Parmi ces maîtres précurseurs des illustres paysagistes du XVIIe siècle, il en est un dont la postérité a conservé le nom et les ouvrages : ce maître, c'est Paul Bril. Les écoles vénitienne et flamande se disputent, il est vrai, l'honneur d'avoir créé le genre du paysage. Quoique l'histoire semble établir que Giorgione et le Titien songèrent les premiers à traiter le paysage comme sujet principal d'un tableau, et justifier ainsi la prétention des Vénitiens, il est permis de croire que la Flandre fut le berceau des plus anciens paysagistes. Telle est du reste l'opinion de l'Italien Baldinucci lui-même. Il faut ajouter que le caractère calme et mélancolique des hommes du Nord les porte à la contemplation du monde extérieur. Au moment où l'humanité sortit de la longue barbarie du moyen âge, ils durent être les premiers éveillés au sentiment de la nature. De plus, la lumière qui joue un si grand rôle dans les paysages, offre ses effets les plus pittoresques dans les pays brumeux du Nord. C'est là que le soleil déchirant tout à coup les nuages, inonde de rayons une partie de la campagne, tandis que l'autre reste plongée dans une muette obscurité ; c'est là que les nues se colorent de teintes variées où le peintre peut étudier les dégradations de tons les plus merveilleuses.

Ce qu'il y a de certain, c'est que le premier peintre resté célèbre qui cultiva exclusivement le genre du paysage, fut le flamand Paul Bril. Il est à remarquer toutefois que ce peintre vécut constamment en Italie, et la suite de sa vie nous prouvera que son génie se développa sous la double influence des instincts qu'il avait apportés de son pays natal et des grands modèles qu'il trouva dans son pays d'adoption. Il naquit à Anvers, en 1556 [1]. Il étudia fort jeune dans l'atelier de Daniel Wortelmans, peintre ignoré. Il paraît, si l'on en croit Karle Van Mander, qu'il se montra d'abord assez rebelle aux premiers enseignements de la peinture : jusqu'à l'âge de quatorze ans, il ne fit paraître aucun signe de son génie. Obligé de pourvoir à son existence par son travail, il peignait à la gouache des clavecins et ces lyres à trois cordes qu'on appelait *pandores*. La peinture alors s'employait surtout à l'ornementation. Tous les meubles, en Italie, vers la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, étaient enrichis de peintures. Desco, peintre florentin, et Starnina, en Espagne, excellaient dans ce genre [2]. Gaddi, Orcagna, Giotto lui-même peignirent des *cassoni*, petits tableaux qui servaient à décorer les boîtes où l'on mettait les présents de noces des jeunes mariées. Quoique Paul Bril exécutât ce travail avec une grande facilité, il avait peine à en vivre. La nécessité donc, et peut-être aussi *le désir de voir* et *l'humeur inquiète* l'éloignèrent de bonne heure d'Anvers : il partit pour Bréda. Ses parents, qui souffraient déjà de l'absence de leur fils aîné Mathieu, le rappelèrent cependant bientôt dans sa ville natale. Là le bruit des succès que Mathieu obtenait en Italie réveilla son inquiétude, et il s'enfuit un beau jour, à peine âgé de vingt ans, pour courir après son rêve de l'Italie. Il s'arrêta pourtant quelques mois à Lyon avant de franchir les Alpes. D'Argenville nous apprend que Paul Bril y étudia sous un maître inconnu, mais dont les enseignements ne lui furent pas inutiles. Son coloris devint meilleur, et il prit une manière de peindre plus ferme et plus vigoureuse.

Arrivé à Rome, il y trouva son frère Mathieu, établi depuis plusieurs années et chargé par Grégoire XIII de grands travaux au Vatican. Tant que dura la vie de ce pape, Paul travailla sous les yeux de son frère et lui aida à achever les ouvrages qu'il avait entrepris dans la grande galerie et les loges du palais pontifical. Paul Bril montra dès lors tant d'habileté, qu'à la mort de Mathieu, arrivée en 1584, le pape Sixte-Quint, successeur de Grégoire XIII, n'hésita pas à lui confier la suite des travaux de son frère [3]. A partir de ce

[1] Baldinucci le fait naître en 1584, mais c'est une erreur qu'il indique lui-même en racontant que Paul prit la suite des travaux de son frère, qui mourut précisément à cette date de 1584. Van Mander et Sandrart fixent également la naissance de Paul Bril à l'année 1556.

[2] Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, tome I, p. 50.

[3] S'il est vrai que Paul Bril dut à Sixte-Quint d'être choisi pour l'héritier de son frère, il faut du moins reculer d'une année la mort de Mathieu, car Sixte-Quint n'arriva au trône pontifical qu'en 1585. Si au contraire Mathieu est mort en 1584, c'est Grégoire XIII qui dut continuer à Paul la faveur qu'il avait accordée à Mathieu.

moment, la réputation de Paul Bril fut établie, et ne fit que s'accroître pendant le cours d'une vie longue et laborieuse. Les papes Sixte-Quint, Clément VIII, Paul V, etc., lui commandèrent des travaux considérables.



DAUBIGNY. DEL. A. LAVIEILLE SC.

SITE AGRESTE.

On voit encore à Rome la grande composition qu'il peignit en 1602, dans la belle salle à manger construite par Clément VIII, où l'on voyait saint Clément, patron de ce pape, lié à une ancre et précipité dans la mer

Cette peinture n'a pas moins de soixante-huit palmes romains (cinquante-neuf pieds environ). Les voûtes des deux escaliers à côté de la *Scala Santa*, près Saint-Jean de Latran, furent également ornées par son pinceau de deux grandes fresques. Dans l'une il a représenté le prophète Jonas englouti par la baleine; dans l'autre le même Jonas sorti de la baleine et jeté sur le rivage. L'énumération des paysages qu'il composa alors, soit pour le palais des papes, soit pour les diverses maisons religieuses de Rome, formerait un catalogue considérable. Baldinucci nous apprend qu'immédiatement après la mort de Mathieu, Paul Bril fut employé par les plus grands peintres du temps, pour orner leurs tableaux de fonds de paysage, parce que nul ne savait mieux que lui assortir à un fait d'histoire les agréments d'une belle campagne.

Paul Bril surpassa de beaucoup son frère Mathieu. Celui-ci avait toujours conservé sa manière flamande du XVIe siècle, un peu sèche et raide; Paul au contraire se distingue par un coloris harmonieux, une touche légère, beaucoup de simplicité et de grandeur dans ses compositions. Ces qualités toutefois ne se montrèrent en lui que dans la seconde période de sa vie d'artiste. On trouve, en effet, entre les premières œuvres de Paul Bril et celles qu'il produisit dans son âge mûr et sa vieillesse, une telle différence, que l'on est généralement convenu de dire qu'il changea sa manière après avoir vu les tableaux de Titien et d'Annibal Carrache. Il est possible que Paul Bril se soit perfectionné par l'étude de ces grands maîtres; mais si le sentiment profond de la réalité et le génie dont le ciel l'avait doué, ne lui eussent enseigné l'art de rendre la nature, ce n'est pas l'exemple des autres peintres qui eût jamais fait de lui un artiste original. Avant de voir le Titien et les Carraches, il avait vu la campagne; il avait vu les Alpes : ce furent ses maîtres : « Les « Alpes instruisirent Paul Bril avec Mathieu son frère aîné, dit Hagedorn, dans la manière de traiter le « paysage. Ils firent naître dans l'esprit des artistes ultramontains le goût de choisir de belles contrées, « d'envisager les riches points de vue comme des objets particuliers de la peinture. » Dans la suite de soixante gravures que Niewlant nous a laissées d'après son maître Paul Bril, il est aisé de vérifier la justesse de cette observation. La grandeur des lignes, la profondeur des horizons, la présence de l'air, la vigueur de la végétation, la variété des accidents de terrains, tout rappelle les pays de montagne. Il n'est pas jusqu'à ce coloris d'un vert trop cru, si souvent reproché aux paysages de Paul Bril, qui ne soit un souvenir de la nature alpestre.

Il n'est guère de sujets de paysage qui n'ait été traité par Paul Bril. Dans son œuvre, on trouve tantôt des scènes rustiques, de fraîches rivières dont l'eau met en mouvement les roues d'un moulin ombragé de grands arbres, des bergers ramenant leurs troupeaux dans des chemins creux inclinés et pittoresques, tantôt des cascades et des torrents coulant entre de hautes montagnes couvertes de sapins et emportant dans leur course bruyante les débris d'arbres et de rochers (dans ce genre, il fraye la route à Everdingen et à Ruisdael), tantôt des plages de sable où la mer brise ses flots tranquilles comme dans un tableau de Van de Velde; quelquefois même des coups de soleil glissant à travers les nuages, effet de la nature que le grand Ruisdael sut rendre si pathétique dans ses compositions. En général les animaux sont peu travaillés et rendus assez grossièrement; on voit que Paul Bril n'avait nullement étudié leur anatomie, l'art de rendre la laine ou le poil qui les couvre, la grâce ou la naïveté de leurs attitudes. Mais les êtres vivants de son paysage, ses vrais habitants, ce sont les grands arbres, dont il sait si bien contraster les profils, arrondir les têtes touffues, varier les formes, les masses et les contours, indiquant par cette variété même la diversité des espèces. Le chêne au tronc noueux, à la feuille fortement accentuée, au vert sombre, est son arbre de prédilection : il ne manque jamais de l'entourer de lierre; la plante parasite grimpe depuis la base qu'elle enlace de verdure, se mêle aux branches les plus hautes et retombe parmi les feuilles en lianes flexibles et déliées. A ce signe seul on pourrait reconnaître un tableau de Paul Bril. Chez lui point de chêne qui ne porte dans ses bras noueux le gui sacré. Ses eaux sont belles et transparentes, ses rochers fermes, bien cassés, sauvages, abruptes.

Ce peintre, qui eut à créer en grande partie l'art du paysage, qui s'avisa le premier, au témoignage d'Hagedorn, d'abaisser l'horizon que ses devanciers affectaient de placer fort haut, et qui par là rendit au paysage sa vérité en offrant le spectacle de la nature tel qu'il nous apparaît de la terre où nous sommes, et non tel que nous le verrions du sommet d'une haute montagne ou de la nacelle d'un aérostat, ce peintre

de génie parvint, lorsqu'il fut dans toute la force de son talent, à créer des œuvres qui soutiennent la comparaison avec les plus grands paysagistes du xviie siècle. *Pan et Syrinx, la Chasse aux Canards, Diane suivie de ses Nymphes, Diane découvrant la faiblesse de Calisto* sont autant de chefs-d'œuvre. Si vous voulez avoir l'idée d'une retraite profonde, d'une nature vierge où la végétation abonde comme dans les forêts de l'Amérique, où la senteur pénétrante de la verdure vous enivre, arrêtez-vous devant cette peinture qui représente la *Chasse aux Canards*. Personne n'a mieux fait comprendre, n'a mieux traduit la force et la beauté de ce mot latin : *frondosus*. A droite, deux énormes chênes, couverts de lierre, comme les aime Paul Bril, servent de repoussoir à tout le fond du tableau, où l'on aperçoit une rivière ombragée d'arbres caressés



DAUBIGNY D. PAUL BRIL P. L. DUJARDIN S.

LA CHASSE AUX CANARDS.

par la lumière : les lointains sont mis à leur place par l'interposition d'une légère vapeur. Que ces arbres sont spirituellement groupés ! leur position accuse tous les mouvements du terrain qui les nourrit. Leur front se mire dans l'eau. Herbes, roseaux, arbrisseaux, plantes de toutes sortes croissent sur ces bords enchantés : les vaches paresseuses s'y plongent jusqu'au poitrail et y demeurent immobiles. Sous cette voûte formée à droite par de jeunes arbres, l'un vers l'autre inclinés, quelle fraîcheur, quel air pur, quel silence ! Et pourtant, deux chasseurs ont pénétré dans cette retraite ; déjà l'un d'eux, armé d'un fusil, s'agenouille et couche en joue les canards qui jouent au bord de la rivière. Une détonation inattendue va réveiller les échos endormis, la destruction va signaler la présence de l'homme. Ces figures passent pour être d'Annibal Carrache.

Ce qui est surtout admirable dans ce tableau, comme dans la plupart des paysages de Paul Bril, ce sont les lointains. La légèreté de sa touche dans les seconds plans est merveilleuse : cette gaze transparente et bleuâtre que l'air semble étendre sur les objets éloignés, surtout dans les pays de montagnes, on la retrouve dans tous ses tableaux : elle flotte sur la cime des arbres, sur le sommet des collines, sur l'azur du

ciel, à l'horizon, et pare tous les objets d'une indécision poétique; et toutefois les objets du premier plan sont accusés rudement, vivement, avec une franchise qui va jusqu'à la crudité. C'est à rendre cet effet merveilleux de la nature que Paul Bril semblait employer tout son génie. Sur le devant de ses compositions il place d'ordinaire, à droite ou à gauche, de grands arbres plongés dans l'ombre, et qui font reculer à perte de vue ses horizons baignés d'une lumière vaporeuse. Ainsi ces admirables perspectives inondées d'or et de soleil, de Claude Lorrain, Paul Bril les avait entrevues : il y a moins de clarté, moins de vie chez Paul Bril; c'est la nature des Alpes, c'est le paysage vu entre de hautes montagnes dont les ombres entretiennent une éternelle fraîcheur. Au contraire, c'est sous le ciel brûlant de Naples que Claude reçoit la splendide révélation de son génie. D'ailleurs je suis loin de dire que Paul Bril soit l'égal du Lorrain; et pourtant le vieux maître est arrivé quelquefois à une telle perfection qu'on a pu se tromper et attribuer à l'illustre Français les toiles du Flamand. Ainsi M. Waagen a trouvé au château de Blenheim, en Angleterre, un petit paysage attribué à Claude qu'il a reconnu pour être un Paul Bril. Mais quoi! la filiation n'est-elle pas directe, et si la comparaison de leurs œuvres nous manquait, l'histoire ne nous apprendrait-elle pas que Claude fut élève d'Augustin Tassi, disciple lui-même de Paul Bril?

Dans les œuvres où Paul Bril s'est élevé à toute la hauteur de son talent, on remarque un charmant mélange de style italien et de naïveté flamande. *Diane et Calisto*, *Pan et Syrinx* présentent déjà la noble ordonnance, les lignes larges et harmonieuses, le choix d'arbres et de sites du paysage historique. Dans d'autres compositions, Paul Bril s'est plu à représenter des arcs de triomphe, des temples, des édifices inspirés par le souvenir de l'architecture de Rome et d'Athènes. L'idéal de la beauté que les temps antiques avaient transmis à l'Italie du xv[e] et du xvi[e] siècle, et qui avait inspiré la peinture et la sculpture de ce temps, commence alors d'influer aussi sur le paysage. Dès que le temple grec ou l'aqueduc romain apparaissent dans une campagne, il semble que la nature doive s'assortir aussitôt à la régularité calme de ces rangées de colonnes élégantes, à la sevère hardiesse de ces arcs démesurés. Le premier, Paul Bril chercha l'idéal antique dans la nature, et il indiqua du doigt pour ainsi dire la route de l'immortalité au grand Poussin. Mais si Paul Bril pressentit le paysage héroïque, il ne perdit jamais complétement ce sentiment naïf et vrai de la nature qui appartient aux peintres de race flamande, conception plus moderne de la réalité où l'homme ne s'efforce plus d'arranger la nature au gré de sa pensée et de sa philosophie, mais se plaît à la contempler avec amour, se livre à elle et lui demande en échange le secret de sa mystérieuse poésie. Quoique le souvenir de la terre natale s'efface à mesure que le séjour de Paul Bril en Italie se prolonge, à mesure qu'il avance en âge, il n'est pas pourtant une seule de ses compositions où on ne le retrouve à un degré quelconque. Il ménage toujours, dans ses œuvres les plus empreintes de style, quelque recoin, quelque voûte de verdure, quelque source jaillissant de rochers brisés où la nature se laisse voir dans sa nudité chaste et belle. L'on peut affirmer que non-seulement Claude et Poussin descendent de Paul Bril, mais encore que l'école naturaliste des Pays-Pas doit reconnaître en lui, sinon un maître, du moins un précurseur.

Le crédit dont Paul Bril jouissait à Rome était tel, que les cardinaux et les nobles romains disputaient aux papes le temps que cet artiste employait *in ædibus vaticanis*. Il serait impossible d'énumérer toutes les peintures à fresque, toutes les peintures sur toile ou sur cuivre, qu'il répandit dans les diverses églises, chapelles ou monuments de Rome, ou qu'il vendit à des particuliers. Il ne fallait point songer à mettre un paysage de ce maître dans son palais ou dans sa galerie si l'on n'était résolu à dépenser plus de cent ducats. Cent ducats, c'était le prix des moindres toiles de Paul Bril, et n'en avait pas qui voulait, même en donnant le double. Les contemporains faisaient avec raison le plus grand cas de ses paysages qui représentaient souvent des vues de la campagne de Rome où l'exacte fidélité était rehaussée par la noblesse que l'artiste savait donner aux monuments, aux arbres, à la fuite des collines; on admirait surtout la vérité dans le détail, la largeur dans la masse de ses feuillages. Dans cette partie, en effet, il s'éleva incomparablement au-dessus de tous ses devanciers, et peut-être n'a-t-il pas été surpassé depuis. Ses successeurs ont pu donner plus de grâce et plus de naturel à leurs arbres, mais nul mieux que lui n'a su accuser par le dessin des feuilles

et la touche des troncs la différence des espèces, nul n'a mieux indiqué par les ondulations des cimes, par l'inclinaison des tiges, les mouvements du terrain caché par les forêts. Les bois, vus de haut, du sommet d'une montagne qui les couronne, ressemblent à une mer de verdure que la brise effleure ou soulève comme les flots de l'Océan; Paul Bril a vu et peint ce bel effet de la nature avec une habileté surprenante.

Il mourut à Rome, le 7 octobre 1626, âgé de soixante-douze ans, et fut enterré dans l'église de l'*Anima*. Vers la fin de sa vie, il paraît qu'il ne peignait plus que de très-petits paysages et presque toujours sur cuivre. Ces dernières compositions sont d'un grand fini, et peut-être est-il permis de croire que l'exemple d'Adam Elsheymer, qui devait se trouver à Rome vers cette époque, influa sur les dernières tentatives du



DIANE ET SES NYMPHES.

génie de Bril. On cite parmi les chefs-d'œuvre de cette période de sa vie, un petit paysage sur marbre, de la touche la plus moelleuse. Il semble qu'en avançant en âge, sa main, au lieu de s'alourdir, devenait plus ferme et plus légère. Ainsi, peu d'années avant sa mort, il grava à l'eau forte, procédé dont on commença de se servir vers ce temps-là, plusieurs paysages où il se laissa aller à toute son imagination.

La réputation de Paul Bril devait lui amener des disciples de toutes les parties de l'Europe. Il eut en effet plusieurs élèves : parmi eux l'on distingue Guillaume Niewlant et Augustin Tassi, dont j'ai déjà parlé, Spierings, Balthasar Louvers et Corneille Vroom. Augustin Tassi et Niewlant portèrent, l'un en Italie et en France, l'autre en Hollande, la tradition du génie de Bril. Nous avons vu déjà que Claude Lorrain fut élève de Tassi.

Ce Paul Bril fut donc comme la souche de cette génération de grands paysagistes qui ont immortalisé l'art du XVIIe siècle. Ce n'est point là un titre douteux à la gloire; mais il en a d'autres, et rien ne le prouve

mieux que de voir son nom briller encore à côté des noms éclatants de tant de disciples immortels. Comment son étoile n'en fut-elle point éclipsée? C'est qu'il eut un génie véritablement original, c'est qu'il maria avec tant de bonheur l'observation naïve et forte des Flamands à l'élégance et à la noblesse des Italiens, que ses œuvres ont à la fois la réalité et l'élévation, l'ingénuité et la grandeur qu'on ne retrouve point, au même degré du moins, dans ceux qui l'ont suivi et surpassé.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Paul Bril a gravé d'une pointe facile, d'après ses dessins, plusieurs belles eaux-fortes :

1° Un paysage, orné de ruines et de fabriques, dans lequel est représentée la parabole du bon Samaritain.

2° L'Ange qui ordonne au jeune Tobie de retirer le poisson de l'eau.

3° Une marine, sur le devant de laquelle sont des pasteurs; au milieu, la vue d'un bourg; plus loin, la mer avec différents navires.

4° Une autre marine, au premier plan un grand vaisseau à la rade, et sur le second un rocher surmonté d'une forteresse.

Ces quatre morceaux se trouvent dans la suite des pièces gravées de Guillaume Nieulant.

5° et 6° Deux paysages marqués : PAULUS BRIL INV. ET FEC. VICENZO CENOI FORMIS ROMÆ.

7° Vue des côtes de la Campanie avec des fabriques et des rochers, P. BRIL FEC. 1590.

8° Autre vue de la même contrée ornée de la même façon.

Sandrart cite de lui une grande estampe composée de ruines et de figures.

D'habiles artistes ont gravé d'après les compositions de Paul Bril, entre autres : les Sadeler, C. Galle, Hollar, D. Custos, A. J. Prenner, Vorstermann, Hondius, Madeleine de Pass, Niewlant, qui en a gravé une suite de soixante, etc.

Presque toutes les galeries publiques de l'Europe ont des tableaux de Paul Bril.

LE LOUVRE en possède sept : *une Chasse aux canards* avec figures, d'Annibal Carrache; nous l'avons reproduit. *Diane et ses nymphes*, que nous avons également gravé, et quatre autres paysages. Ces tableaux ont été estimés par les experts du Musée, le premier 2,000 fr., le second 3,000 fr., les autres 1,500, 1,000 et 800 fr.

MUNICH en a deux; DRESDE, le même nombre; AMSTERDAM, un seul; BERLIN, trois ou quatre; le MUSEO DEL REY, à Madrid, quatre également.

Au château de Blenheim, en Angleterre, il y en a un si beau qu'il a longtemps passé pour un Claude Lorrain. *La Tour de Babel* de ce maître se trouve à Corsamhouse, dans la collection de la famille Methuen. Nous connaissons encore un fort beau paysage de ce maître à Castle Howard, chez le comte de Carlisle.

A Rome, dans une des salles du palais des papes, on voit un grand paysage à fresque de plus de vingt mètres de long, représentant saint Clément attaché à l'ancre et jeté dans la mer; dans une autre, six paysages représentant les plus beaux couvents situés dans les États du pape. Paul Bril a peint aux voûtes des deux escaliers qui se trouvent à côté de la *Scala santa*, près de Saint-Jean-de-Latran, l'histoire de Jonas; *à Monte Cavallo*, le paysage où se trouve reproduite la création du monde; à Saint-Vital dix paysages, et, à Sainte-Cécile, le sujet qui se trouve à la voûte.

A Fontainebleau, il y a plusieurs appartements qui sont décorés par des tableaux de Paul Bril.

Les artistes qui ont peint des figures dans les tableaux de Paul Bril sont : A. Carrache, le Josepin, Rottenhamer, etc.

Ce maître a laissé des dessins parfaitement exécutés à la plume, avec un lavis de bistre ou d'encre de la Chine sur lequel il passait des hachures en tout sens.

Les tableaux de Paul Bril se produisent rarement dans les ventes publiques. Voici ce que les catalogues nous ont fourni :

Vente Lorangère, 1744 : *un petit paysage sur cuivre*, vendu 200 livres 1 s.

Vente duc de Tallard, 1756 : *un Paysage orné de chèvres*, 171 livres.

Vente de Jullienne, 1767 : *deux Paysages, fabriques, chutes d'eau, figures, animaux*, 1,374 livres.

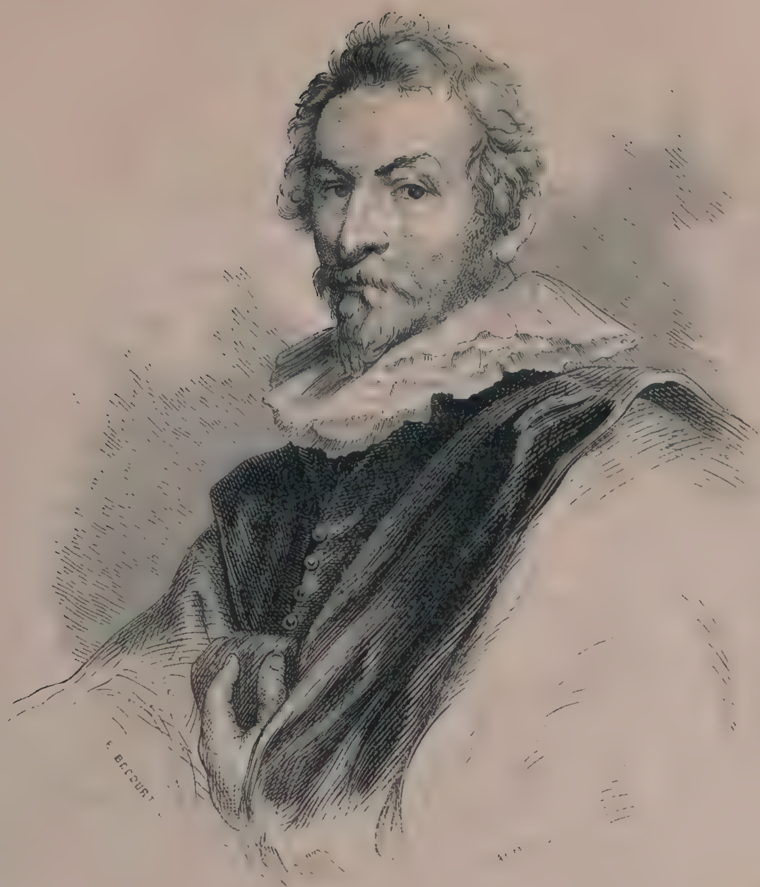
Vente Blondel de Gagny, 1776 : *Latone et ses enfants*, 1,880 livres; *la Cascade de Tivoli*, 1,001 livres; *un riche Paysage*, 606; et d'autres encore qui allèrent à 500 et 400 francs.

Vente prince de Conty, 1777 : *une Vue, prise de Tivoli*, 612 livres; un paysage, *la Chasse aux canards*, 600 livres; divers autres atteignirent les prix de 400, 300 et 200 livres.

Vente Randon de Boisset, 1774 : deux paysages, dont l'un *Diane et ses nymphes*, s'élevèrent à 5,000 fr.; un autre de quelques pouces (sur cuivre) atteignit le prix de 801 liv. 1 s.

Nous n'avons trouvé ni marques ni signature sur les peintures de Paul Bril; ses eaux-fortes sont marquées comme suit. AD.

Paulus Bril Inuent.
& Fecit: 1590.



Ecole Flamande. *Histoire, Sujets religieux.*

HENRI VAN BALEN

NÉ EN 1560 — MORT EN 1632.



Dans sa délicatesse, parfois un peu fade, l'œuvre gracieuse de Henri van Balen marque la transition entre le style pseudo-italien que des maîtres trop savants avaient tenté d'acclimater dans les Pays-Bas et le goût purement flamand de Rubens et de ses élèves. Il demeure évident, toutefois, que les blanches divinités dont van Balen peuple les paysages de Breughel, les madones et les saintes qu'il achève avec tant de soin pour les chapelles discrètes et les oratoires familiers, appartiennent bien moins à Florence qu'à Anvers. Malgré les exemples qu'il avait sous les yeux, cet artiste tranquille et doux n'était pas homme à lutter, comme l'avaient fait Frans Floris et Otho Venius, contre les influences toutes puissantes du tempérament natal. L'élément flamand prédomine donc dans son œuvre. Van Balen a peint, non sans talent, mais à coup sûr sans passion et sans génie, une multitude de tableaux, petits par la dimension comme par la pensée. C'est un maître de second ordre. Et cependant, il a sa place et son rôle dans l'histoire de l'école flamande, et on ne saurait, sans

injustice, le retrancher du groupe d'artistes qui brillèrent en Flandre pendant les vingt premières années du dix-septième siècle.

Henri van Balen paraît être entré assez tardivement dans la carrière des arts. Né à Anvers en 1560, il avait trente-trois ans lorsqu'il fut reçu maître de Saint-Luc. C'est là un fait exceptionnel dans les annales de l'école, car, on le sait par la biographie de la plupart des peintres flamands, la vie active commençait ordinairement de meilleure heure pour ces vaillants ouvriers. Il se peut, ainsi qu'on l'a supposé, que les troubles politiques qui attristèrent les dernières années du seizième siècle aient ajourné ou contrarié l'éclosion de son talent; il se peut aussi, et c'est à cette conjecture que nous nous arrêterions de préférence, que van Balen soit parti tout jeune pour l'Italie, et qu'il ne se soit fait inscrire sur les registres de la communauté de Saint-Luc qu'au retour de son voyage, en 1593. Ces considérations et d'autres encore nous conduisent à adopter la pensée des auteurs du catalogue du musée d'Anvers, qui, s'inscrivant en faux contre une tradition partout répétée, refusent de croire que van Balen ait pu être l'élève d'Adam van Noort. Il est certain que ce dernier étant né en 1557, les deux artistes avaient à peu près le même âge, de telle sorte que, s'il a existé entre eux des relations (dont on n'a d'ailleurs aucune preuve), ce furent sans doute celles de deux camarades s'occupant ensemble du même art sans que l'un ait été, à proprement parler, le maître et l'initiateur de l'autre. Ajoutons que la manière soignée et un peu frêle de van Balen n'a aucun rapport avec les allures libres et puissantes de van Noort.

Van Balen paraît donc s'être formé en Italie. Lorsqu'il y arriva, le seizième siècle, déjà troublé dans sa foi, inclinait visiblement vers la décadence. Le temps des petites œuvres approchait. N'est-ce pas alors que débute l'Allemand Rottenhammer, qui passa plusieurs années à Rome et à Venise, et qui, après avoir étudié le Tintoret, semble l'avoir oublié si souvent? Les influences qui poussèrent l'artiste bavarois à peindre sur le cuivre ces mythologies où la fraîcheur du ton n'exclut pas la sécheresse du pinceau, van Balen les subit également, et le rôle qu'il joua à Anvers, à son retour, ne fut pas sans analogie avec celui que Rottenhammer remplit, de son côté, à Munich et à Augsbourg. Van Balen rapporta de son voyage en Italie un goût singulier pour les créations de la poésie et de la Fable. Diane et ses nymphes, Vénus et son fils, le berger Pâris transformé en juge de la beauté, Didon se réfugiant avec Énée dans la grotte amoureuse, furent dès-lors les sujets chers à son pinceau, qui n'avait pas appris les splendeurs du style italien, mais qui s'imaginait corriger le goût flamand en donnant aux figures plus de sveltesse et parfois même un peu de manière et d'afféterie.

Si l'on en juge par le nombre de ses tableaux et par la qualité de ses collaborateurs et de ses amis, van Balen paraît avoir eu à Anvers les succès les plus honorables, bien qu'ils aient été tardifs. Il est à remarquer d'ailleurs que l'artiste, aussi peu diligent dans les choses de la vie réelle que dans celles de son art, mit à se marier une lenteur qui contraste avec le zèle que ses compatriotes apportaient à l'accomplissement de ce premier devoir de tout bon Flamand. Il avait déjà quarante-cinq ans lorsqu'il épousa Marguerite Briers (9 septembre 1605). Il en eut huit enfants. La naissance de sa première fille, en 1607, nous donne occasion de remarquer que, dès cette époque, van Balen avait noué d'étroites relations d'amitié avec Breughel de Velours, puisque ce fut le fin paysagiste qui servit de parrain à la petite Madeleine. Deux ans après, van Balen rendait le même service à son ami. En 1613, les deux familles étant de plus en plus liées, un autre enfant de van Balen et de Marguerite Briers eut pour marraine la femme de Breughel. Il n'y a rien là qui doive nous surprendre. Comment n'auraient-ils pas vécu dans une étroite intimité de cœur, ces deux peintres qui mettaient si souvent en commun leur talent et leur pinceau? Bien des œuvres, sinon fortes, du moins agréables, sont nées de cette collaboration intelligente. Breughel disposait le décor du théâtre, paradis peuplés d'animaux aux couleurs chatoyantes, gazons verts émaillés de mille fleurettes; quand la scène était préparée, van Balen y introduisait des personnages empruntés, le plus souvent, à la fable antique, mais quelquefois aussi à la légende chrétienne, comme le groupe de la *Sainte Famille*, par exemple, ou le sujet du *Repos en Égypte*, pour lequel il paraît avoir eu une prédilection marquée. Van Balen et Breughel se faisaient des concessions mutuelles, et s'entendaient pour que chacun des éléments du

tableau conservât, sans nuire à l'ensemble, son importance et sa valeur. L'heureuse association des deux peintres aurait sans doute duré longtemps, si la mort du paysagiste, survenue en 1625, n'eût brusquement interrompu le travail poursuivi en commun. Mais van Balen demeura fidèle au souvenir de Breughel, et celui-ci ayant laissé des enfants mineurs, la tutelle resta confiée à l'ami survivant, associé dans cette œuvre pieuse à Corneille Schut et à Rubens lui-même.

Henri van Balen, affilié, ainsi que nous l'avons dit, à la ghilde de Saint-Luc, se montra dévoué aux intérêts de la corporation. Il eut l'honneur de remplir les fonctions de doyen pendant l'année 1609-1610. Il ne négligea d'ailleurs aucune occasion de rendre service à ses confrères. En 1618, à propos d'un concours ouvert par une association rivale, il peignit, avec l'aide de Breughel de Velours, de F. Francken et de



LE REPAS DES DIEUX (Musée du Louvre).

Sébastien Vrancx, les figurines d'un blason symbolique, qui obtint le premier prix, œuvre singulière que nous nous souvenons avoir vue à l'Exposition des tableaux anciens, organisée à Anvers en 1855, et qui montre, avec un heureux sentiment de la couleur, un certain goût somptueux et décoratif.

Si nous avons rappelé ce fait, si peu significatif en apparence, c'est que nous y voyons la preuve que, s'il l'eût voulu, van Balen aurait pu mieux faire que d'*étoffer*, d'une manière un peu monotone, les paysages de ses amis. C'est, en effet, la variété qui manque à son œuvre. Florent Lecomte a beau dire : « Van Balen a traité toutes sortes d'histoires, » l'artiste, inhabile à se renouveler, a abusé de la Sainte-Famille qu'il assied au pied d'un arbre dans une Égypte chimérique ; il nous a montré trop souvent Diane partant pour la chasse avec ses nymphes, les Dieux attablés comme de simples mortels, les éternelles allégories des Saisons ou des Éléments. La force manque d'ailleurs, comme l'invention, aux créations doucereuses de van Balen ; l'exécution y est caressée à l'excès ; la blancheur systématique des chairs, au lieu de voiler les infirmités du dessin, accuse au contraire la rondeur banale des formes ; enfin, quoique

van Balen ait aimé la lumière, quoiqu'il ait cherché la grâce, on sent d'autant mieux dans son œuvre quelque chose d'un art de décadence, que son succès est contemporain de l'heure glorieuse où Rubens, revenu d'Italie, va ouvrir à l'école flamande des chemins splendides et nouveaux.

Van Balen put assister à cette grande transformation, car il ne mourut que le 17 juillet 1632. Sa femme lui survécut six ans; puis, lorsqu'elle l'eut rejoint dans le tombeau, leurs enfants firent placer en leur honneur, contre un des piliers de l'église Saint-Jacques, un petit monument qui existe encore. Il se compose d'un tableau central, peint par van Balen lui-même, et représentant la *Résurrection de Jésus-Christ* et les portraits du peintre et de Marguerite Briers, mélancoliques effigies où van Dyck a acquitté la dette de son cœur, car il avait été l'élève du vieux maître, et il ne l'oublia jamais.

Van Balen avait eu six fils. Trois d'entre eux, Jean, Gaspard et Henri, paraissent avoir suivi la profession de leur père; mais Jean est le seul dont l'histoire se souvienne. Né à Anvers en 1611, il y mourut en 1654. Sandrart, qui lui a consacré quelques mots, raconte qu'il voyagea en Italie et que les œuvres, de grande ou de petite dimension, qu'on peut voir dans sa ville natale, demeurent comme un éternel témoignage de son habileté. Quant à nous, nous serions moins indulgent pour Jean van Balen. Les rares tableaux que nous avons vus de lui, notamment la *Trinité* de l'église Saint-Jacques, montrent qu'il avait subi les influences de Rubens, mais qu'il n'est, à côté du maître souverain, qu'un disciple effacé et affaibli. Quant à ses frères, Gaspard et Henri, ils ne paraissent pas avoir franchi les limites d'une honnête médiocrité.

Ainsi, bien que la famille des van Balen ait donné quatre peintres à l'école d'Anvers, le chef de la maison parvint seul à se faire une renommée. Il n'eut cependant aucune des qualités viriles qui font les artistes puissants, il ne sut pas racheter par les magnificences du pinceau ce que son style avait de vulgaire et de hasardeux; mais Henri van Balen a été le maître de van Dyck et de Snyders, et, grâce à cette heureuse fortune, l'histoire ne peut plus l'oublier.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le portrait de van Balen, peint par van Dyck, a été gravé par Paul Pontius.

Musée du Louvre. — *Le Repas des dieux* (signé H. V BALEN). — Les figures d'Uranie et des Zéphyrs dans le tableau de *l'Air*, de Breughel de Velours (1621).

Anvers. Notre-Dame. — *La Vierge et l'Enfant Jésus* (panneau central d'un triptyque).

Saint-Jacques. — *La Résurrection.* C'est le tableau qui orne l'épitaphe de van Balen.

Saint-Charles-Borromée. — Quatre petits tableaux.

Saint-Paul. — *L'Annonciation.*

Musée. — *Prédication de saint Jean-Baptiste.* Ce tableau, placé autrefois à la cathédrale, dans la chapelle des Menuisiers, est cité avec éloge par Descamps. Mensaert le regarde comme un des chefs-d'œuvre du maître.

Deux volets d'un triptyque. Chacun de ces panneaux représente un *Concert d'anges*. Sur le revers sont les figures de saint Philippe et de sainte Anne. Réunis au tableau central, qui est resté à la cathédrale, et que nous avons indiqué plus haut, ces volets ornaient le monument de Philippe Heemsen et de sa femme.

Cabinet de M. Willems. — *La Vierge avec l'Enfant Jésus*, au milieu d'une guirlande de fleurs, de Breughel.

Cabinet de M. Reynwit. — Blason peint pour le concours de 1618, en collaboration avec F. Francken, Breughel de Velours et Sébastien Vranex.

Amsterdam. — *Hommage de Bacchus à Diane.*

Bruxelles. — *L'Abondance et l'Amour* (paysage de Breughel).

Florence. — *Le Mariage de la Vierge.*

Glascow. — *Repos en Égypte*, dans un paysage de van Uden.

Lille. — *Repos de la Sainte Famille*, paysage de Breughel.

Louvain. — *Baptême de Jésus-Christ.*

Munich. — *Saint Jérôme, Bacchanale, Repos de Diane, des Nymphes dans une forêt, les Quatre Saisons* (avec Breughel), *le Banquet des dieux*, etc.

Rotterdam. — *Mort de sainte Claire.*

Turin. — *La Sainte Famille* (paysage de Breughel).

Vienne. — *L'Assomption de la Vierge, l'Enlèvement d'Europe.*

Vente Laneker (Anvers 1769). — *Une Bacchanale* (paysage de Breughel), 150 florins; *la Prédication de saint Jean*, 95 florins.

Vente Schamp d'Aveschoot (Gand, 1840). — *Énée et Didon.*

Vente Stevens (1847). — *Le Retour de la chasse*, paysage de Kierings, 201 fr.

IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Flamande. *Sujets Religieux, Allégories.*

ABRAHAM JANSSENS

NÉ EN 1567. — MORT VERS 1631.



Il suffit d'avoir feuilleté au hasard une biographie de Rubens pour savoir que lorsque, à son retour d'Italie, le grand coloriste d'Anvers inaugura dans l'art flamand une méthode splendide et nouvelle, il se rencontra un audacieux, un fou peut-être, qui, refusant de s'incliner devant le maître, osa le défier le pinceau à la main. Cet aventureux champion des causes perdues, c'était Abraham Janssens. Grâce à cette anecdote, authentique ou controuvée, Janssens, au milieu de tous ceux qu'on oublie, jouit encore d'une notoriété qui ne périra pas. La grande renommée de Rubens protége à jamais l'humble peintre qui, dans un accès de délire, essaya, dit-on, de se mesurer avec lui.

Abraham Janssens, né à Anvers en 1567, avait dix ans de plus que Rubens. En 1585, il entra dans l'atelier de Hans Snellinck. Ajoutant aux leçons de ce maître les enseignements qu'il puisa dans l'étude assidue de la nature, le jeune peintre fit de rapides progrès. Une excursion en Italie compléta son éducation d'artiste. L'histoire, il est vrai, ne parle pas de ce voyage ; mais comme Abraham a été associé à la confrérie des *Romanistes*, comme le caractère de son dessin et de son coloris est profondément italien, il n'est pas douteux pour nous qu'il n'ait fait au delà des monts un certain séjour. Nous en trouverions au besoin une preuve nouvelle dans la date tardive de sa réception parmi les membres de la corporation de Saint-Luc. Il ne fut reçu franc-maître qu'en 1601, et il y a tout lieu de supposer qu'il revenait alors de Rome.

A l'époque où Janssens commença à faire parler de lui, l'école flamande était en voie de transformation. Le vieux Martin de Vos travaillait encore d'une main défaillante et Otho Venius était alors le plus fidèle représentant des idées ultramontaines. Abraham Janssens fut d'abord le continuateur de ces maîtres; il se montra partisan de la forme correcte et serrée, du dessin strict et précis. Bien qu'il fût quelque peu en retard sur le mouvement contemporain, le succès vint à lui ; ces patientes méthodes suffisaient en 1601 : Rubens, absent, n'avait pas encore jeté sur l'art flamand sa grande flamme.

Ici se place dans la vie d'Abraham Janssens un fait qui, s'il en fallait croire les biographes, aurait exercé sur l'ensemble de sa carrière une influence décisive. Le 1er mai 1602, Janssens épousa à Anvers Sara Goetkindt, la fille d'un peintre que des liens d'amitié et sans doute des affinités d'école rattachent à la famille des Breughel. A propos de ce mariage, l'histoire ne nous donne qu'un nom et une date ; elle ajoute seulement que six enfants sortirent de cette union, et que la femme de Janssens survécut quelques années à son mari. Mais les conteurs d'anecdotes en savent bien davantage. Pour eux, le mariage de Janssens est le premier chapitre d'un roman qui ne s'achève qu'à la mort du peintre. Sandrart rapporte que la jeune fille qu'Abraham avait épousée était d'une beauté merveilleuse, que l'artiste en était amoureux jusqu'à en perdre l'esprit, et qu'il passait son temps à ses genoux au lieu de travailler, comme un honnête mari le doit faire, pour sa femme et pour ses enfants. D'après l'historien de Nüremberg, Janssens est une victime de l'amour, ce doux mal, *morbus suavis*, qui charme et qui torture les cœurs qu'il possède. Toujours empressé de complaire à sa jeune épouse, Abraham ne la quittait plus, et, comme elle aimait les plaisirs et le bruit, il lui sacrifia ce qu'il avait de fortune, la conduisant de fête en fête, et oubliant, dans sa constante ivresse, les soins vulgaires mais sacrés du père de famille (*deambulationibus vacans rem familiarem minùs curabat*). Descamps redit le même conte : « Janssens perdit un temps précieux dans les promenades ; les *guinguettes* lui servaient d'atelier ; il devint pauvre. » L'auteur de la *Vie des Peintres flamands* a ici manqué de courage ; il fallait suivre Sandrart jusqu'au bout ; il fallait ajouter avec lui que Janssens, trop attentif aux leçons qu'on prend dans les tavernes, était devenu très-amoureux de la bonne chère ; que l'assaisonnement d'un mets délicat finit par être pour lui une grosse affaire ; qu'il s'essayait parfois lui-même dans cet art difficile ; enfin, pour tout dire en un mot, que Janssens, descendu des hautes régions qu'habite l'idéal, s'était presque fait cuisinier [1]. Il y a évidemment dans de pareils récits beaucoup d'exagération et de caprice. On ne s'imagine pas Abraham Janssens occupé de soins si puérils, lorsqu'on sait que, pendant l'exercice 1606-1607, la *ghilde* de Saint-Luc lui faisait l'honneur de lui confier les fonctions de doyen, ce qui était plus encore un hommage rendu à son caractère qu'à son talent.

Toutefois, le temps de la lutte approchait. Janssens jouissait en paix de sa célébrité et de son bonheur lorsque, en 1608, Rubens, qu'on n'attendait pas sitôt, revint à Anvers. Le jeune peintre ne fut pas long à rallier autour de lui les anciens amis de son enfance. Il mettait au service d'une imagination puissante un pinceau si hardiment lumineux, qu'il séduisit, en quelques jours, les juges qui, d'après leur éducation et leurs habitudes, auraient dû lui être le plus hostiles. Le coup fut rude à Abraham Janssens. L'ancien

(1) Le texte de Sandrart est trop curieux pour n'être pas reproduit : « *Perquè urbem discursitans de nobis quibusdam esset sollicitus sivè piscibus exoticis et hollandicis, sivè aliis quibusdam cibis italicis, quos deindè ipsemet lautissimè præparabat, cumque sociis quibusdam aliis inter pocula consumebat.* (*Academia nobilissimæ artis pictoriæ.* 1683, p. 294.).

disciple de Snellinck croyait à un art plus sage, à une coloration moins éclatante, et puis — car l'intérêt personnel a sa place dans tous les sentiments humains — le succès de Rubens le dépossédait de son succès. Il fit donc au glorieux maître une sorte d'opposition, et, à l'heure où la plupart des peintres se transformaient, il persista dans sa manière. C'est alors que, d'après les biographes de Rubens, Janssens



LA MISE AU TOMBEAU

fit proposer un défi au grand coloriste : les deux peintres devaient traiter le même sujet, et un jury composé avec impartialité aurait jugé le résultat de la lutte. Rubens accueillit par un sourire cette proposition singulière; il fit dire à son rival que ses tableaux ornaient les églises et les palais d'Italie, de Flandre et d'Espagne; que Janssens n'avait qu'à placer ses œuvres à côté des siennes, et que la

comparaison se ferait d'elle-même; puis, revenant à des soins plus graves, il reprit dans son atelier le tableau commencé. Le duel proposé n'eut donc pas lieu, et Janssens fut vaincu sans combat.

Sans combat?... ce serait peut-être trop dire : une circonstance se rencontra où Rubens et Abraham furent en concurrence. Il y avait autrefois dans la salle du Serment, à l'Hôtel-de-Ville d'Anvers, deux tableaux qui se faisaient pendant et que les deux maîtres paraissent avoir peints à la même époque. Celui de Janssens représentait *l'Union, l'Abondance et l'Amour*; celui de Rubens, *Mars couronné par la Victoire*. Mensaert établit entre ces compositions un curieux parallèle : « Il n'est pas étonnant, dit-il, que les deux maîtres aient travaillé à l'envi l'un de l'autre pour faire ces deux chefs-d'œuvre ; je crois même qu'il est assez difficile de juger qui des deux a remporté le prix; selon mon idée, si Rubens a plus de brillant dans sa couleur, il me semble que A. Janssens est plus net et plus correct. »

N'en déplaise à Mensaert, il ne nous paraît guère croyable que Janssens ait pu se tirer avec tant d'honneur d'une lutte aussi dangereuse. Le tableau de Rubens est vraisemblablement celui qui est conservé au musée de Tours : il est splendide. L'autre terme de la comparaison nous manque; mais, si parfait qu'on le suppose, il était évidemment fort inférieur à l'œuvre si lumineuse et si vivante du grand maître d'Anvers. Ce qu'il nous importait de noter, c'est que, par l'effet d'un hasard ou d'un concours raisonné de deux volontés, les deux peintres se trouvèrent un jour face à face, et que, sous ce rapport du moins, la légende n'a pas tout à fait tort. Mais elle se trompe quand elle assure que Janssens mourut pauvre. Bien que délaissé par une portion du public, il conserva son prestige aux yeux de tous ceux qui, malgré le triomphe de Rubens, tenaient encore pour les méthodes anciennes. Les églises, les couvents, continuèrent de le faire travailler. Aussi, il garda dans Anvers et ailleurs la considération qui lui était due, et toujours il marcha de pair avec les plus illustres, avec les meilleurs. Enfin, des documents authentiques nous apprennent que, loin de s'éteindre dans la misère et l'abandon, il était riche et heureux, lorsque la mort le vint prendre, vers la fin de l'année 1631, ou, en tout cas, avant le 17 septembre 1632.

Le véritable malheur de Janssens, car il y eut en effet dans sa vie une calamité qui pèse encore sur son nom, c'est que, placé sur la limite de deux siècles, entre l'école italico-flamande qui finit et l'école de Rubens qui commence, il n'a fait aucune concession à la mode nouvelle. Lorsque Rubens est splendide, Janssens demeure terne; le savant coloriste excelle à noyer ses contours dans la transparence des demi-teintes; les ombres chez Janssens sont d'ordinaire noires et lourdes, et ses lignes se découpent durement sur la toile. Abraham, il est vrai, est plus italien dans son style, plus soucieux des belles formes et des beaux types; mais dans ses compositions, il est pauvre, tandis que Rubens a l'invention puissante, l'imagination éternellement féconde, le luxe splendide d'un roi d'Orient. Si bien disposé qu'on puisse être envers Abraham Janssens, on conçoit qu'il dut être vaincu dans la lutte qu'il osa soutenir, car le duel avait lieu à Anvers; les juges croyaient à la couleur, au mouvement, à la lumière, et Janssens, pour combattre le plus flamand des peintres, avait renoncé par avance à toutes les armes de l'art flamand.

PAUL MANTZ.

Musée d'Anvers. — *Sainte Famille*. Saint Jean présente des cerises au petit Jésus.

L'*Adoration des Mages*, tableau provenant de l'ancienne église des Dominicains.

La *Ville d'Anvers et l'Escaut*. Cette allégorie ornait autrefois la cheminée de la salle des États, à l'Hôtel-de-Ville.

Église Saint-Charles-Borromée. — Les *Douze Apôtres*.

Berlin. — *Méléagre*, *Pomone*.

Bruges. Cathédrale Saint-Sauveur. — L'*Adoration des Bergers*, tableau provenant de la chapelle des Bouchers.

Bruxelles. — La *Foi et l'Espérance soutiennent la Vieillesse contre les fatigues du temps*.

Gand. Église Saint-Pierre. — La *Pêche miraculeuse*.

Saint-Bavon. — *Descente de Croix*. Ce tableau, dit Descamps dans son *Voyage pittoresque*, « est d'une grande et belle manière, correct et ferme de dessin. »

Saint-Nicolas. — *Saint Jérôme*, « tableau dur, mais non sans mérite, » a dit le même écrivain.

Malines. Saint-Rombaut. *Saint Luc peignant la Vierge*.

Stockholm. — *Moïse frappant le rocher*.

Toulouse. — Le *Couronnement d'Épines*, tableau provenant d'une Église de Gand.

Vente Van Laneker (Anvers 1769). — Un *Vieillard et une vieille Femme* (25 pouces sur 18). 70 florins.

IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE. 2 ET 4.



Ecole Flamande. *Intérieurs d'Eglises.*

PETER NEEFS

NÉ VERS 1570. — MORT VERS 1638.



Nulle part les pompes du catholicisme ne s'étalent avec plus de magnificence que dans les églises de Flandre, et il n'est pas surprenant que des artistes aient choisi pour sujet constant de leurs peintures les scènes variées qui chaque jour s'y passent, éclairées d'une poétique lumière. Il n'en est point des églises de Belgique comme de ces cathédrales du moyen âge que les Hollandais ont transformées en temples protestants, et dont les murailles n'étalent aux yeux que l'effrayante nudité de leurs parois austères. Tout, au contraire, y a sa couleur, son accent, sa poésie. Ce ne sont partout que des merveilles de l'art, des confessionnaux aux riches sculptures, des stalles artistement fouillées, des chaires de vérité toutes chargées d'allégories. Ici des inscriptions tumulaires et des blasons interrompent les dalles et les varient de tons bleuâtres; là de brillants *ex-voto* sont suspendus dans la demi-obscurité des voûtes; au faîte des piliers de la nef sont encastrés les écussons armoriés; au fond des chapelles flamboient des tableaux d'une coloration splendide; de pieux triptyques s'élèvent sur les autels privilégiés, ornés de reliquaires et fermés par des grilles en fer ouvragé; enfin d'admirables vitraux décomposent les rayons du soleil et les font passer par toutes les couleurs du prisme.

Toutefois les historiens de l'art flamand n'ont jamais accordé qu'une attention distraite aux œuvres et à la

vie de ces maîtres patients autant qu'habiles qui, séduits par la poésie de la lumière, ont dépensé leur existence à reproduire dans leur réalité parfaite des intérieurs d'église et des perspectives. S'ils parlent des deux Steenwyck, de Peter Neefs et de son fils, de Van Nickelen et d'Emmanuel de Witt, c'est du bout des lèvres, en courant, et comme si leur impatience avait hâte d'arriver à de plus intéressants sujets. Houbraken, par exemple, ne trouve rien à dire sur Peter Neefs, sinon que ce peintre peignait des intérieurs d'église, « genre de peinture, ajoute-t-il, que j'aime mieux voir faire aux autres que de le faire moi-même. »

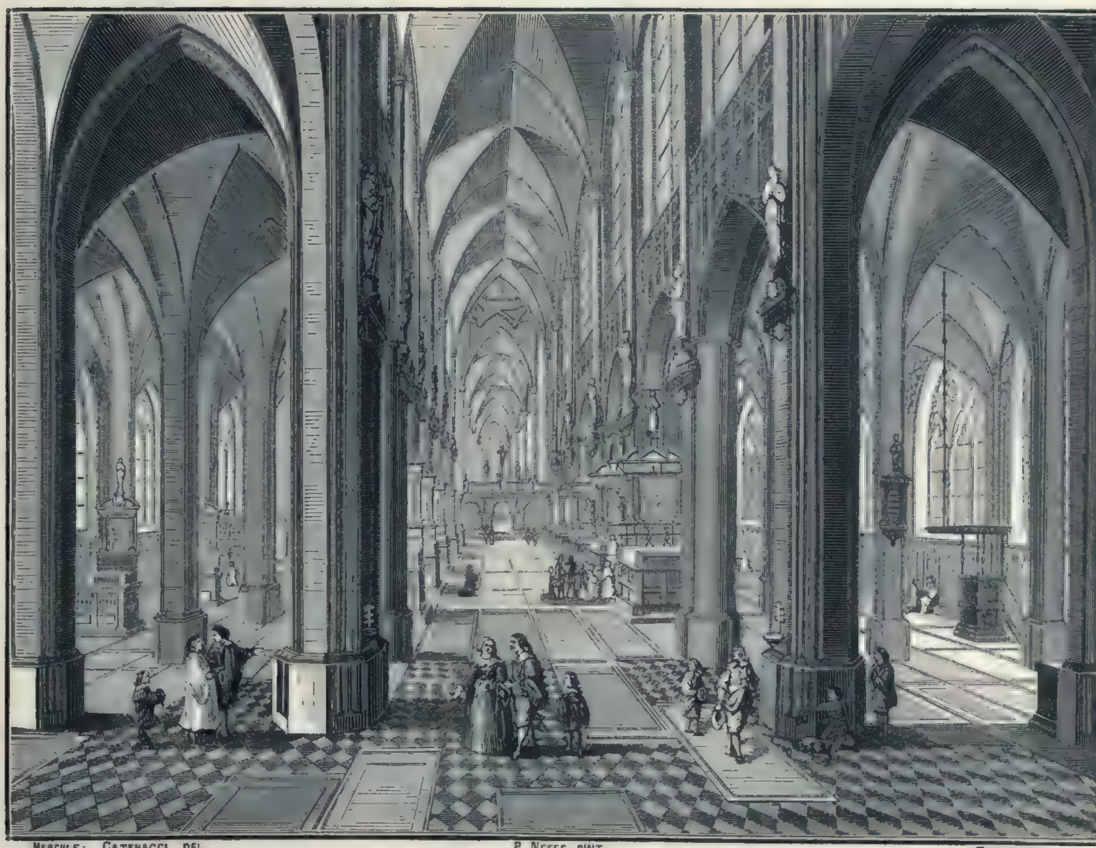
Les biographes ont longtemps confondu les deux Neefs, ainsi qu'ils avaient fait pour les deux Steenwyck, et ils ont si bien embrouillé les dates et les œuvres, que c'est à peine si la critique moderne, dont l'ambition est d'éclaircir toutes les choses obscures, peut parvenir à se reconnaître dans ces ténèbres. Un point toutefois demeure certain, c'est que des deux Peter Neefs, le père — c'est celui dont nous parlons ici — fut de beaucoup le plus habile et le plus recherché. Il était né vers 1570 à Anvers, et il avait eu pour maître Henri Van Steenwyck, premier du nom, artiste consciencieux, mais qui fut dépassé dans la spécialité de son art par son élève et par son fils. Le vieux Steenwyck s'en tenait à la reproduction exacte de la réalité. Il peignait des intérieurs d'église, et l'on peut dire qu'il fut le créateur de ce genre de peinture; mais strictement fidèle à la vérité, il copiait en géomètre les lignes élégantes de cette architecture ogivale qu'il aurait dû comprendre en poëte, interpréter en peintre. C'est à cette école que se forma Peter Neefs, presque en même temps que Steenwyck le fils, qui devait être avec lui le grand peintre de perspectives de la Flandre, au dix-septième siècle.

A l'heure où il perdit son maître (1604), Peter Neefs était déjà lui-même un artiste savant et sinon célèbre encore, du moins connu à Anvers et dans les villes voisines. La mort de Steenwyck eut pour son disciple un double résultat : en même temps qu'elle le faisait passer au rang des maîtres, elle l'affranchissait d'une influence qui avait peut-être son danger pour un homme qui visait à la perfection même. Ce fut en effet vers cette époque que Peter Neefs modifia et éclaira sa manière. Trop fidèle d'abord aux leçons du vieux Steenwyck, il avait longtemps peint d'un pinceau un peu sec et dans des gammes un peu sombres : l'étude assidue de la nature lui donna une touche plus moelleuse; il sentit que l'interposition de l'air adoucit les contours tout en leur laissant une précision suffisante; il vit que la nature n'est jamais noire, que l'ombre même la plus épaisse a d'imperceptibles demi-teintes; il commença dès lors à faire des tableaux plus blonds, plus transparents et plus clairs. Ce fut sa seconde manière, celle que les amateurs véritables ont toujours préférée.

Cette transformation parut heureuse aux contemporains même de Peter Neefs, et cependant, si distingué qu'il fût par son talent de la foule des artistes ordinaires, il est resté sans biographie. Il a vécu, il s'est éteint sans bruit. Les collecteurs d'anecdotes n'ont rien à nous conter sur ses mœurs, sur son caractère, sur ses habitudes. Ils ne savent pas même la date exacte de sa mort. C'est qu'apparemment Peter Neefs, avec ses éternels intérieurs d'église, n'amusait pas assez leur curiosité frivole. Qu'était-il pour eux? Un ouvrier plutôt qu'un artiste, étroitement attaché à la reproduction d'une réalité qui ne les intéressait guère, un homme habile dans l'exécution, mais sans invention et sans poésie. Peter Neefs peignait admirablement les cathédrales de la Flandre, mais il ne peignait que cela, et il ne savait pas même, dans la mesure limitée de son talent, dessiner les figures qui devaient peupler ses églises vides. Il est vrai qu'il chargea de ce soin des mains exercées, celles de Franck, par exemple, de Teniers, de Van Thulden et parfois même de Breughel de Velours et du grand Rubens. Mais n'est-ce pas un fait digne de remarque et grandement à l'honneur de Peter Neefs que l'empressement de tous ces maîtres si renommés à illustrer ses *Intérieurs d'église* de leurs figures pittoresques? N'est-ce point une preuve de la haute estime qu'ils avaient pour lui?

Fraternellement uni à tous ces peintres qui brillèrent dans la première moitié du dix-septième siècle, Peter Neefs passa au milieu d'eux sa vie toujours occupée et toujours obscure. Il ne voyagea pas. Pourquoi aurait-il entrepris des courses lointaines? N'avait-il pas à sa porte tout ce qu'il fallait à son ambition? La cathédrale d'Anvers, qu'il a si souvent reproduite aux diverses heures du jour et sous tous ses aspects, grandioses ou mystérieux, était l'unique but de ses quotidiens pèlerinages, et devint le motif le plus familier de ses petits chefs-d'œuvre. Ce fut dans cet étroit horizon qu'il enferma sa carrière et son rêve. Peter Neefs mourut à Anvers, avant tous ses amis, vers 1638 ou 1639.

Il laissait, avec un nom justement respecté, un grand nombre de tableaux, différents par la manière, mais d'une perfection qui quelquefois défie toute critique. Mêlant à la connaissance parfaite de la perspective géométrique un sentiment exquis de la perspective aérienne, il savait concilier la dégradation des plans avec la précision des lignes. Que les peintures de Peter Neefs soient du premier temps de sa vie ou de la fin, qu'elles soient d'une teinte lumineuse ou assombrie, elles se recommandent toujours par une rare puissance d'illusion. Il semble que Peter Neefs ait par avance deviné le daguerréotype. Impossible d'avoir l'œil plus juste, impossible aussi d'avoir la main plus sûre, et s'ils n'ont pas l'onction et le charme de la



INTÉRIEUR.

photographie, ses tableaux en ont la fidélité merveilleuse, et il est déjà surprenant que, par sa seule intuition, un artiste soit arrivé au pressentiment des plus intimes secrets de la nature.

Peter Neefs était trop intelligent des vraies conditions de l'art pour ne voir dans une église que des piliers et des murs. Un autre à sa place eût été froid peut-être — et son maître Steenwyck n'avait pas su éviter ce défaut; — mais Neefs fut toujours un peintre intéressant, sans cesser d'être un géomètre irréprochable. Il n'est pas un de ses tableaux qui n'amuse les yeux, souvent même l'esprit. Tout le drame de la vie religieuse se noue et se dénoue dans les claires églises dont sa main savante nous ouvre les portes. Ici c'est un baptême, là une messe funèbre; plus loin, dans une chapelle discrète, c'est un mariage. Une autre fois, c'est une procession qui passe, lente et solennelle, ou c'est un prêtre qui, suivi d'un pieux cortége, va porter le viatique à un moribond, ou bien encore c'est une file de jeunes communiantes en voile blanc. Et puis tout ce petit monde flamand, si assidu aux observances du culte, est là qui passe et repasse, qui

chuchote avec le bedeau, qui se rend à la sacristie, donne l'eau bénite, fait brûler des cierges, s'agenouille à confesse, s'assied pour chanter les psaumes, murmurer des patenôtres ou égrener le chapelet.

Il y a mieux encore que tout cela dans les tableaux de Peter Neefs : il y a la lumière, ce poëme en trois chants, ce beau poëme du jour, du soir et de la nuit, dont l'artiste a connu et révélé toutes les splendeurs, tous les mystères. Il a représenté des églises aux pâles rayons du matin, aux vives clartés de midi, aux lueurs tombantes du crépuscule; il a même, par une sorte de tour de force qu'il faut admirer, il a peint la nuit, et les trop rares tableaux où il a essayé de le faire sont peut-être ses chefs-d'œuvre.

Peter Neefs a laissé un fils qui a porté le même nom que lui, s'est adonné au même genre et s'est approprié si bien les procédés de son père qu'on a pu souvent le confondre avec lui. Cependant, à y regarder de près, on le trouvera inférieur au vieux Neefs, car il est à la fois plus sec et plus épais; ses lignes, droites ou courbes, sont tirées avec moins de délicatesse et viennent quelquefois à l'œil. Il n'a pas su, aussi bien que son père, faire fuir les murs et les pavés par le jeu combiné des deux perspectives. Peter Neefs le jeune, né à Anvers à une date qu'on ignore, y mourut en 1651.

Aux qualités pittoresques que réunissent les œuvres des deux Neefs, le temps vient ajouter un mérite nouveau. Les délicates peintures dans lesquelles ils ont reproduit la physionomie intérieure des églises de Flandre étaient déjà précieuses pour les contemporains : elles le sont bien plus encore pour nous, qui pouvons les considérer comme des restitutions anticipées de ces beaux monuments. Pour mon compte, je n'ai jamais regardé un tableau de Peter Neefs, qu'il n'ait réveillé en moi les impressions diverses que produit la vue d'une église gothique, soit qu'on y entre aux heures languissantes de l'après-midi, soit qu'on s'y trouve surpris par l'ombre du soir, alors que les vieux vitraux, ne montrant plus que des figures indécises, ressemblent à un grimoire cabalistique de caractères inconnus; soit enfin qu'on arrive à l'heure solennelle du salut, quand le tabernacle étincelle de flambeaux, que des nuages d'encens couvrent le sanctuaire, et que des prêtres, revêtus de leurs dalmatiques, président au concert que font entendre les voix angéliques des enfants de chœur et des épouses de Dieu.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les tableaux de Peter Neefs ne sont pas communs. Il y en a cependant neuf au Musée du Louvre. Ce sont tous des *Intérieurs d'église*, à l'exception d'un seul qui représente *Saint Pierre délivré de prison*.

Musée de Bruxelles. L'*Intérieur de la cathédrale d'Anvers*. On y voit la cérémonie d'un baptême.

Musée d'Amsterdam. *Vue d'une église catholique* donnant sur le maître-autel.

Vienne. *Vue de la cathédrale d'Anvers*. On y remarque quantité de figures peintes par un des Franck.

Munich. L'*Intérieur d'une église* pendant la nuit. On y voit un prêtre qui porte le viatique à un malade.

Galerie de Florence. Un *Intérieur d'église*.

Les tableaux de Neefs sont précieusement finis et chers en proportion.

Vente Lorangère, 1745. Deux petites *Vues d'église*, sur bois, très-fines. 211 liv.

Vente duc de Choiseul. *Intérieur d'une église flamande*. On y voit des figures de Franck. 1,002 liv.

Vente Julienne, 1767. Deux *Intérieurs d'église*, dont l'un est éclairé par la lumière du jour, l'autre par la lueur des flambeaux. 800 liv. Autre *Intérieur* où l'on voit un prédicateur en chaire. Les figures, comme dans le tableau précédent, y sont peintes par Van Thulden. 600 liv.

Vente Braamcamp, 1771. La grande église Notre-Dame d'Anvers, très-ornée de figures et de peintures par *Rubens*. 510 florins. — Deux tableaux représentant deux chapelles de Notre-Dame d'Anvers. Les figures sont peintes par Franck. 675 florins.

Vente Randon de Boisset, 1777. Deux tableaux d'un fini précieux. Les figures sont de Teniers. 1,202 liv.

Vente prince de Conti. *Intérieur d'une église flamande* enrichie de figures par Franck. Tableau provenant de la vente du duc de Choiseul, ci-dessus mentionnée. 820 liv.

Vente Leboeuf, 1782. Les deux *Intérieurs d'église* qui ont figuré dans la vente Randon de Boisset. 601 liv.

Vente cardinal Fesch, 1845. *Intérieur d'une église gothique,* orné de figures peintes par Séb. Franck. 46 scudi, soit environ 260 francs.

P. NEEF T S.

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2.



École Flamande. *Portraits, Sujets religieux*

FRANÇOIS PORBUS (LE JEUNE)

NÉ EN 1570. — MORT EN 1622.



Dernier rejeton d'une famille de peintres qui a tenu une grande place dans l'histoire de l'art flamand, François Porbus ou Pourbus, qu'on appelle ordinairement *le jeune*, pour le distinguer de son père, est né à Anvers en 1570. On sait peu de chose de sa vie, et ses commencements surtout sont restés obscurs. Il trouva dans sa propre maison un maître exercé. Docile aux enseignements paternels, il apprit à peindre, non-seulement le portrait, mais aussi l'histoire, et nous verrons tout à l'heure qu'il a traité ces deux genres avec un mérite presque égal. Malheureusement, une mort prématurée lui enleva son père à un âge où il ne pouvait guère posséder que les premiers rudiments de son art. Sa mère se remaria, et le jeune François se trouva dès lors abandonné au hasard de ses propres inspirations. Ses progrès n'en furent pas moins rapides : il avait vingt et un ans lorsqu'il fut reçu franc-maître de la corporation de Saint-Luc (1591).

François Porbus commença par voyager. Quel pays parcourut-il d'abord, personne ne le sait d'une manière certaine; mais Mariette assure qu'il a visité l'Italie [1]. Cette excursion n'aurait rien d'invraisemblable; toutefois, le style de Porbus n'a gardé aucune trace de l'étude des maîtres italiens. Pilkington, qui paraît ne pas vouloir se compromettre,

[1] *Voy.* l'*Abecedario* de Mariette, t. IV, p. 199, et la *Description de la Ville de Paris*, de Germain Brice, 1752. T. I, p. 528.

dit simplement qu'il voyagea en Europe, et qu'au retour de son expédition il vint se fixer à Paris. A quelle époque? On l'ignore. Pour nous, nous croyons que François Porbus n'est pas venu en France avant 1600; mais il y a lieu de penser qu'il a assisté à la seconde moitié du règne de Henri IV. Paris avait alors donné asile à une véritable colonie d'artistes flamands. Reçu et guidé par ses compatriotes, Porbus commença par faire des portraits; peu à peu, il parvint à être connu des gens de cour et il fut même admis à l'honneur de peindre le roi : soit qu'il se soit servi fréquemment de la même étude, soit que Henri IV ait consenti à poser plusieurs fois devant lui, Porbus a souvent répété le portrait de ce prince. Toutefois, ce n'est qu'en 1610 que l'artiste acheva la charmante effigie que conserve le Louvre; je veux parler de celle où Henri, debout, vêtu de noir et portant le cordon de l'ordre du Saint-Esprit, est représenté posant la main droite sur une table. Œuvre précise et délicate, cette peinture est devenue le type pour ainsi dire officiel de tous les portraits de Henri IV.

Le Musée de Valenciennes montre de François Porbus deux tableaux qui donnent de sa manière une idée vraiment excellente. Le premier est le portrait de la princesse Dorothée de Croy : il a été peint en 1615; le second, qui date sans doute de la même époque, est le portrait des deux enfants de la princesse. Rien ne se peut voir de plus naïf, de plus charmant, de plus vrai. Bien que l'exécution soit serrée et patiente, il y a dans ces peintures, dans la dernière surtout, des qualités très-flamandes, soit dans la coloration fraîche et tendre des carnations d'enfant, soit dans la largeur spirituelle des costumes et des accessoires.

Porbus, qui savait si bien faire vivre une tête dans un cadre étroit, excellait aussi à grouper naturellement plusieurs personnages dans un de ces portraits à la fois familiers et solennels qu'on aimait tant alors. Les magistrats de l'Hôtel-de-Ville de Paris connurent bientôt quel était le mérite de Porbus en ce genre, et ils employèrent souvent son pinceau. Les événements du règne de Louis XIII lui inspirèrent deux vastes compositions. La première était relative à la minorité du jeune fils de Henri IV, la seconde à sa majorité. Tous les écrivains qui ont parlé de ces peintures s'accordent à en faire le plus vif éloge. Mariette, juge difficile pourtant, les cite avec admiration. Il est à jamais regrettable que ces œuvres aient disparu pendant la Révolution. Indépendamment des deux tableaux que nous venons de rappeler, Porbus avait peint pour l'Hôtel-de-Ville quelques compositions également importantes : on sait, par exemple, qu'il fut plusieurs fois chargé de faire le portrait des échevins de Paris. Il serait curieux de rechercher quel est celui de ces ouvrages qui se retrouve, malheureusement bien mutilé, au Musée de Saint-Pétersbourg. On remarque à l'Ermitage, dit M. Viardot, « trois fragments d'un tableau de François Porbus le jeune, où l'on voit Henri IV, le duc d'Épernon, le chancelier Du Vair et les échevins de Paris. » Le peintre, nous l'avons dit, excellait dans ces compositions d'apparat.

Ainsi accueilli et employé par les magistrats de l'Hôtel-de-Ville, François Porbus oublia la Flandre et s'établit définitivement parmi nous. On ignore s'il finit par se marier, mais on sait du moins, et le détail est précieux, qu'il commença par avoir une fille. Les registres des baptêmes de l'ancienne paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois contiennent, à la date « du mardy 21e jour de janvier 1614 », la mention suivante : « fut baptisée Elysabeth, fille naturelle de François Porbus et d'Élysabeth Francque [1]. » La jeune femme qui donnait ainsi un enfant à Porbus appartenait sans doute à cette confuse famille des Franck, interminable lignée qui avait déjà fourni un peintre à Henri III, et qui, ayant un pied à Anvers et l'autre à Paris, pouvait revendiquer deux patries.

Ce ne fut pas seulement à l'Hôtel-de-Ville qu'on employa le pinceau de François Porbus. Lorsque le roi fit décorer, au Louvre, cette longue salle qu'on appelait la *Gallerie des peintures*, et qui devint plus tard la galerie d'Apollon, le peintre flamand eut part à ce grand travail. Il fit notamment, dans la série des effigies des rois et des reines de France, le portrait en pied de Marie de Médicis, qui, heureusement sauvé de l'incendie de 1661, occupe aujourd'hui à notre Musée une place si honorable.

[1] *Archives de l'Art français*, t. III, p. 109.

Ce portrait, à en croire Sauval, « passe pour un des plus achevés que nous ayons de Porbus, et même le meilleur de cette galerie. En effet, les vêtements en sont si vrais, les diamants dont il les a brodés sont si brillants et les perles si naturelles, la tête si noble, les mains si belles et si finies, qu'il ne se



HENRI IV (Musée du Louvre).

peut rien voir de plus charmant; et quoique l'azur fût alors fort cher, ce peintre, néanmoins, l'a répandu avec tant de prodigalité sur cette figure qu'il y en a pour six-vingts écus. »

Nous ne savons pas aussi exactement que Sauval combien ont pu coûter les couleurs employées par Porbus pour peindre Marie de Médicis, mais nous retrouvons avec autant d'intérêt que de plaisir dans ce sérieux portrait une œuvre tout à fait historique, une peinture savante, respectueuse de la vérité et cependant pleine d'art. La coloration est flamande, l'exécution a déjà un peu de la sagesse française.

C'est qu'en effet François Porbus fut toujours sage, et qui sait s'il ne le fut pas trop, surtout dans ses tableaux d'église?

Les sujets religieux que peignait Porbus le jeune se rapportent presque tous aux derniers temps de sa vie. Il devenait ambitieux en vieillissant : en 1618, il exécuta pour le maître-autel de Saint-Leu-et-Saint-Gilles une *Cène* dont le Louvre a hérité; et, deux ans après, *Saint François recevant les stigmates*, tableau qui, placé autrefois au couvent des Jacobins de la rue Saint-Honoré, se retrouve aussi au Louvre. Enfin, il avait peint pour la même église une *Annonciation* qui, selon toutes les vraisemblances, est le tableau qu'on voit au Musée de Nancy, et dont un critique du dix-huitième siècle a pu dire que, « quoique beau dans ses détails, il pourrait mériter les reproches qu'on a faits à cet habile artiste », c'est-à-dire le manque de mouvement, de liberté et de chaleur. Il est certain que les compositions religieuses de François Porbus, toujours méthodiques et compassées, n'ont rien de l'animation bruyante qui caractérise l'école flamande. En étudiant la *Cène* et le *Saint François*, on est bien loin de songer qu'à l'heure où Porbus achevait ces pages honnêtes et froides, Rubens allait commencer pour Marie de Médicis les flamboyantes allégories du Luxembourg.

François Porbus — qui mourut en 1622 — fut avant tout un peintre sincère. Cette froideur, qu'on reproche avec raison à ses compositions religieuses, est bien moins visible dans ses portraits. C'est là qu'il triomphe; aussi la critique n'a-t-elle guère vu en lui qu'un portraitiste. « Sa touche, dit Mariette, est des plus précieuses. J'ai une tête d'Henri IV, faite par lui, qui peut aller de pair avec tout ce que Rubens et Van Dyck ont fait de plus beau. » L'éloge est peut-être un peu exagéré, mais il est certain qu'il y a parfois chez Porbus une fraîcheur de tons, un éclat de lumière, une finesse dans les demi-teintes qui en font un peintre singulièrement habile. Grâce à sa précision, à sa sincérité, à sa divination des physionomies, Porbus est un des plus fidèles témoins des règnes de Henri IV et de Louis XIII. Tous les illustres personnages du temps posèrent devant lui. Capitaines ou poëtes, soldats ou philosophes, il les a tous saisis du bout de son pinceau délicat, et il les a éternisés dans la parfaite vérité de leur ressemblance intime. Peut-être interprète-t-il un peu sèchement quelques-uns des détails du visage humain; mais s'il dit trop, c'est qu'il veut tout dire : tel est le mérite, tel est le défaut du dernier des Porbus. Sans être grand, sans être fort, il a sa place dans l'histoire, et son talent loyal s'appelle d'un beau nom — la conscience.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

L'œuvre de François Porbus le jeune a eu beaucoup à souffrir des révolutions, et ses portraits ont en outre été confondus avec ceux de son père. Nous pouvons toutefois citer de lui les peintures suivantes :

MUSÉE DU LOUVRE. — La *Cène* (1618); *Saint François d'Assise recevant les stigmates* (1620); deux portraits de Henri IV, Marie de Médicis, le chancelier Du Vair.

Le Louvre possède aussi de Porbus deux portraits d'hommes, dessins au crayon noir et au pastel, et le *Prévôt des marchands et les Echevins de Paris félicitant Louis XIII sur son mariage;* dessin à la plume.

VERSAILLES. — *Henri IV* (répétition de l'un des portraits du Louvre); *Philippe-Guillaume de Nassau.*

GRENOBLE. — *Louis XIII à cheval.*

MONTPELLIER. — *Henri IV* (petit portrait).

NANCY. — *L'Annonciation;* un portrait d'homme.

VALENCIENNES. — La *Princesse de Croy* (1615), les *Enfants de la princesse de Croy; Marie de Médicis.*

BERLIN. — *Portrait de Henri IV.*

MUNICH. — Un *Homme vêtu de noir* (1615); une *Vieille femme portant un bonnet blanc et une fraise.*

SAINT-PÉTERSBOURG. — Fragments d'un des tableaux de l'Hôtel-de-Ville de Paris.

FLORENCE. — Le portrait du peintre.

LONDRES. — Cabinet du comte de Spencer. — Un personnage du temps de Henri IV, portrait en pied exposé à Manchester en 1857, comme celui de Henri de Lorraine, duc de Guise.

VIENNE — *Une jeune dame en riche toilette.*

IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2



École Flamande. *Tableaux religieux, Scènes historiques.*

MARTIN PEPYN

NÉ EN 1575; — MORT APRÈS 1643.



Encore un naufragé de l'histoire! Encore un peintre dont les tableaux ont été détruits ou débaptisés, sauf un petit nombre, et qui aurait besoin qu'on cherchât sa trace d'église en église, de musée en musée, de collection en collection! Les historiens l'ont aussi mal traité que les brocanteurs. Houbraken ne dit pas à son égard un seul mot qui ne soit inexact ou absurbe, et le malheureux Descamps traduit ses paroles avec une déplorable servilité; puis il ajoute qu'il n'a vu aucun tableau du maître. « On peut seulement en juger, dit-il, par le rapport de Rubens. Sur le bruit que cet artiste allait quitter Rome pour descendre dans les Pays-Bas, il en témoigna de l'inquiétude; mais, peu après, ayant appris que Pepyn s'y était marié, et qu'il était déterminé à y finir ses jours, il lui échappa de dire qu'il ne craignait plus personne qui pût lui disputer sa gloire dans les Pays-Bas. » Puisque l'inhabile critique avait adopté cette fausse opinion, un homme capable d'alarmer Rubens aurait dû lui inspirer la plus vive curiosité : il aurait dû éprouver un impatient désir de rechercher ses travaux. La moindre enquête, pendant le dix-huitième siècle, eût donné des résultats précieux, puisque j'ai retrouvé moi-même, à Anvers, quelques panneaux charmants, qui portent le nom de Martin Pepyn et la date de l'année où il les historia.

Ils ornent deux autels, situés à droite et à gauche du chœur, dans la chapelle de l'hôpital Sainte-Elisabeth :

ce sont des triptypes, dont les volets sont peints sur chaque face. Cela forme, en conséquence, dix tableaux, groupés cinq par cinq. Pendant que je les admirais avec un sentiment indécis que légitimaient leur caractère et la nature du travail, je remarquai sur un des volets la signature et la date suivantes : *Martinus Pepyn in. f. anno d*[ni] 1626. Jugez de mon étonnement! J'avais sous les yeux dix morceaux de ce maître inconnu, qui passait pour avoir fait trembler Rubens. Un battant du second triptyque m'offrit la même signature, un peu effacée, mais encore lisible, tandis que la date avait complétement disparu. Enfin, je pouvais donc apprécier la valeur du peintre mystérieux, dont nul n'avait encore estimé ou décrit un seul ouvrage !

Mais combien ces panneaux ressemblaient peu à l'idée qu'on aurait dû s'en faire d'après les sornettes de Descamps! Tout individu familiarisé avec l'histoire de la peinture flamande les aurait pris pour des œuvres de Bernard van Orley ou de Michel Coxie, peintes en 1526 et non en 1626. Le style nous reporte à cent ans de la date. Quant au sentiment, au caractère, ils font remonter encore plus loin : ils entraînent le spectateur jusqu'à l'école des Van Eyck, le plongent dans la poésie douce et tranquille des vieux maîtres brugeois, comme dans une tiède atmosphère de printemps.

Ainsi, à l'époque même où Rubens changeait la méthode, le goût, les habitudes des peintres flamands ; où l'art septentrional, sans perdre sa physionomie, absorbait presque toutes les qualités de l'art méridional, un homme opiniâtre maintenait la tradition, repoussait avec dédain la manière nouvelle. Autour de lui se groupaient un certain nombre d'élèves et d'adeptes, qui avaient pour dieux lares les anciens coloristes indigènes. C'était une véritable phalange de conservateurs, en adoration devant le passé.

Il s'en fallait de beaucoup cependant que Martin Pepyn fût un esprit ordinaire. La nature, libérale, lui avait donné un talent supérieur, une imagination délicate, un profond sentiment poétique. Mais son goût, ses facultés, n'avaient rien de commun avec l'audace, l'emportement, l'énergie dramatique de Rubens et de ses élèves. Il aimait la douce piété, le calme, la rêverie, les tendres sentiments de la vieille école; il aimait sa couleur fine, serrée, polie comme de l'émail, la minutieuse vérité de l'exécution; il aimait ses types, la grâce de ses accessoires, l'opulence de ses costumes, la tranquille splendeur de ses paysages.

Les deux triptyques de l'hôpital Sainte-Élisabeth suffiraient pour le prouver.

L'un est consacré à saint Augustin et retrace quelques épisodes de sa vie. Son baptême est un morceau parfaitement composé, où le champ de la peinture se trouve rempli avec un grand bonheur. Pâle d'émotion, le catéchumène, agenouillé, tourne vers le ciel des regards qui expriment la dévotion la plus enthousiaste. Un personnage placé derrière lui offre un caractère opposé : c'est un jeune diacre, sur les traits duquel brille la fraîcheur et s'épanouit la bienveillance. Les autres figures se rapprochent encore davantage du monde réel et forment un contraste plus marqué avec l'imposant néophyte. Le derrière du volet gauche nous introduit en plein dans la vie commune : les pauvres qui reçoivent les aumônes du saint orateur ne sont pas éloignés du comique. On observe la même opposition entre la scène de l'autre panneau, où le confesseur de la foi opère son dernier miracle, où son noble visage respire la calme fermeté que donnent les convictions, et l'empressement vulgaire des personnages impatients d'atteindre sa demeure.

Le second retable est une sorte de poëme, dans lequel sainte Élisabeth de Hongrie nous apparaît avec un charme légendaire. Sur le tableau du milieu, elle distribue aux pauvres ses bijoux; le volet droit la représente lavant les pieds des malades, puis assistée au lit de mort par un moine dominicain. Sur le volet gauche, une foule d'indigents se pressent pour obtenir une part de ses dons; voulant récompenser tant de vertus, l'Homme-Dieu l'accueille enfin au seuil du paradis.

La première scène est d'un agencement parfait. La princesse occupe le milieu du panneau, et des anges qui planent dans le ciel lui apportent une couronne. Sa tête charmante exprime la piété, la douceur, le désintéressement, la bienveillance et la modestie. Un homme tenant la corbeille pleine de présents, deux femmes et deux jeunes garçons qui contemplent la sainte, sont d'excellents portraits, pleins de finesse, d'animation et de vérité. Une mendiante, assise sur la terre nue, sourit à son petit garçon en chemise trouée, qui, ayant reçu d'Élisabeth une chaîne d'or, la montre à sa mère, tout rayonnant de joie.

Personne ne verra sans plaisir la sainte lavant les pieds d'un malade. Dans son humble attitude, elle conserve toute sa grâce et toute sa dignité. Le panneau qui la représente au lit de mort atteste également des facultés poétiques d'un ordre supérieur. Assistée d'un moine noble et grave, elle écoute un ange, qui lui fait la lecture de ses bonnes actions dans le livre du Jugement. La piété la plus vive, le courage le plus ferme sont peints sur ses traits : son âme va quitter doucement notre monde périssable, au bruit



SAINTE ELISABETH DISTRIBUANT SES BIJOUX AUX PAUVRES.

des paroles qui lui promettent un bonheur éternel. La glorification de la sainte mérite encore de grands éloges. Quel enthousiasme religieux, quel sentiment de bonheur brillent sur son visage ! Quelle beauté suave l'artiste a donnée au Fils de l'homme ! Un petit ange, placé au milieu des nues, ouvre les bras dans un transport de joie admirable.

Martin Pepyn était, comme on le voit, un homme d'un talent idéal. Jetons maintenant un coup d'œil sur sa biographie, que l'on a, en quelque sorte, dénaturée à plaisir.

Martin Pepyn naquit à Anvers le 18 février 1575, selon toute apparence, car il fut baptisé le 21 du même mois dans l'église Notre-Dame, et c'était alors l'habitude de ne faire administrer ce sacrement que

trois jours après la délivrance de la mère : il eut pour parrains Jean Patilia et Esther de Bruenne. Son père, qui portait le prénom de Guillaume, était originaire de Bruxelles, et fripier, ou plutôt marchand d'objets rares et curieux. Il devint membre de la confrérie de Saint-Luc pendant l'année 1593. Martin fut reçu franc-maître par la même corporation en 1600, comme fils de maître, ce qui prouve que son père avait aussi tenu le pinceau. Ayant recherché Marie Huybrechts peu de temps après et ayant été bien accueilli par elle, le curé de Notre-Dame leur donna la bénédiction nuptiale le 1er décembre 1601. Notre artiste semble avoir été un homme pieux, aussi bien que son père, car ils furent affiliés, l'un et l'autre, à la Sodalité de la Vierge, confrérie fondée par les jésuites. Martin prit place dans le conseil de la Société en 1614 et 1628. Sa femme mit au jour, en 1615, une fille que l'on présenta, le 15 mars, à l'église Saint-André, sous le nom de Marthe; quatre ans après, elle accoucha d'une seconde, qui, le 13 février, reçut à Notre-Dame le prénom de Catherine. Pepyn admit comme élève dans son atelier, en 1626, François van den Boost. Six ans plus tard, Van Dyck peignit son portrait, qui fut gravé par Bolswert. Sa femme et lui moururent la même année, en 1646-1647. Sa fille Catherine exerça la même profession ; j'ai vu d'elle, dans l'abbaye de Tongerloo, une toile signée, qui malheureusement a peu de valeur. L'académie de Saint-Luc lui avait conféré la maîtrise en 1653.

Ces détails authentiques réfutent toutes les assertions d'Houbraken, reproduites par Descamps.

Outre les retables que nous avons décrits, on peut voir, sans sortir d'Anvers, plusieurs productions de Martin Pepyn, qui achèvent de faire connaître son style. Mentionnons d'abord une *Sainte Famille*, transportée de l'église Saint-Paul dans la chapelle des mariages, contiguë au monument. La Vierge tient sur ses genoux son divin Fils, auquel sainte Anne présente une pêche ; à sa droite et à sa gauche, plusieurs de ses parentes sont groupées avec leurs enfants, et la variété de leurs attitudes fait ressortir l'élégance de leurs formes. On admire surtout parmi elles une ravissante jeune fille qui embrasse un petit garçon. La vivacité affectueuse de son mouvement, la grâce de sa tournure et la beauté de ses traits éveillent dans le spectateur ce sentiment idéal, qui est la plus pure de toutes les joies.

L'attachement de Pepyn aux vieilles coutumes était si opiniâtre, qu'il repoussait les moindres innovations. Toutes ses peintures sont exécutées sur panneau ; l'usage de la toile devenait alors universel, mais lui, le réactionnaire inflexible, ne voulait employer que le bois.

Il subissait pourtant malgré lui l'influence de son époque. Un très-beau tableau que possède le Musée de Bruxelles, la *Patrone des Orphelins*, a relativement un aspect moderne ; les personnages y sont plus grands que dans les œuvres de l'école brugeoise, plus grands même que dans les peintures du seizième siècle. La science et la liberté d'exécution, qui distinguaient les œuvres de ses contemporains, ont modifié le style du maître, sans lui enlever totalement sa physionomie archaïque. La tête majestueuse de sainte Anne figurerait très-bien sur une toile d'André del Sarto.

ALFRED MICHIELS.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le Musée d'Anvers renferme deux tableaux de Martin Pepyn : le premier, figurant le *Passage de la mer Rouge*, porte la signature de l'auteur et la date de 1626 ; l'autre représente *Saint Luc débitant un sermon*. L'archaïsme y domine encore plus que dans le précédent. Il ornait autrefois la salle où la confrérie de Saint-Luc tenait ses réunions.

La cathédrale de la même ville possède un tableau exécuté par notre artiste, offrant sa signature et la date de 1637. On y voit saint Norbert agenouillé devant l'ostensoir. C'est le travail de l'auteur dans lequel on remarque la plus grande liberté de dessin.

La production la moins importante de Martin Pepyn est le panneau conservé à l'église Saint-André d'Anvers, qui représente *Sainte Anne instruisant la Vierge*.

Dans l'hôpital Sainte-Élisabeth : *Robert Hubar*, aumônier de l'établissement, couché sur son lit de mort, tableau portant la date de 1624.

MP. in. f. 1626.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



Ecole Flamande. *Histoire, Paysages, Fleurs.*

BREUGHEL DE VELOURS (JEAN BREUGHEL, DIT)

NÉ EN 1575. — MORT EN 1642.



Un célèbre baron allemand que l'on est convenu de reconnaître comme une autorité en matière d'art, sans doute parce que ses livres se vendent fort cher, M. de Heinecke, prétend que Jean Breughel a été surnommé *de velours* à cause de la finesse de son pinceau; mais, sans parler du peu de rapport qu'il y aurait entre le sobriquet donné à Breughel et la finesse de son pinceau, plutôt sec que moelleux, il est certain que l'habitude où était ce peintre de ne porter que des habits de velours fut la véritable cause du surnom qu'on lui donna. Il appartenait du reste à une famille de paysans originaire du village de Breughel près de Bréda, d'où ils avaient tiré leur nom. Son père était ce Pierre Breughel qu'on appela *le drôle*, parce qu'il peignait les mœurs des villageois, et particulièrement leurs fêtes, avec un entrain de jovialité et un sentiment du grotesque dont l'art n'offrait pas encore d'autre exemple, si ce n'est dans quelques ouvrages de l'*inclyte* Van Thulden et de l'*adextre* Paténier, comme dit Rabelais.

Jean Breughel naquit à Bruxelles, en quelle année? on ne le sait pas au juste. Houbraken, en indiquant la date de 1589, se trompe à n'en pas douter, car nous avons aujourd'hui, dans les archives de la confrérie de Saint-Luc d'Anvers, notamment dans le *Liggere*[1] où sont inscrits les noms de tous les membres de la corporation, la preuve que Jean Breughel fut reçu franc-maitre en 1597 : il n'aurait eu alors que huit ans! D'autres biographes placent en 1575 la naissance de Breughel de Velours, et cette date est beaucoup plus vraisemblable. Selon Karel Van Mander, le fils de Pierre Breughel fut élevé chez la veuve de Pierre Koeck d'Alost, son aïeule maternelle; il y apprit à peindre en miniature et à gouache, et devint si habile que ses premiers tableaux, représentant des fruits et des fleurs, passèrent, dit-on, pour des prodiges. Il s'appliqua ensuite à la peinture à l'huile dans l'atelier de Pierre Goëkindt dont le beau cabinet lui tint lieu de maître. Voià tout ce que nous connaissons des commencements de Jean Breughel. Qu'il ait été l'élève de son père, comme le prétend Houbraken, cela n'est guère probable, à voir la différence de leurs manières.

Quoi qu'il en soit, il est constant que Jean Breughel sentant s'éveiller en lui l'humeur d'un paysagiste voulut voyager et partit pour faire, comme les autres, son tour d'Italie. Il séjourna quelque temps à Cologne; c'est là sans doute qu'il fut frappé pour la première fois des pittoresques points de vue que présentent les bords d'un fleuve et du bon effet que peuvent produire, dans un paysage, des barques vues en raccourci quand elles remontent le courant à la voile ou qu'elles sont amarrées au rivage le long duquel se rangent des maisons aux toitures inégales. Breughel qui était tout entier à l'observation de la nature et ne cessait de dessiner provisoirement au lavis tout ce qui lui paraissait bon à peindre, trouva sur les bords du Rhin un motif qui lui devint plus tard familier. Ce qu'il y voyait au reste de plus séduisant, c'était l'occasion qui se présentait de grouper un grand nombre de figures dans un petit espace, car il savait mieux que personne les mettre sur leurs pieds, leur conserver dans les proportions les plus exiguës une justesse extraordinaire de mouvement, un naturel parfait, sans jamais tomber dans l'ignoble. Il devait, en ce genre, tracer la voie aux Abraham Storck, aux François de Paula Ferg.

Ce fut toutefois par un tableau de fleurs qu'il établit sa réputation à Cologne, ou du moins par un tableau où brillait par dessus tout un encadrement de fleurs et de fruits. C'était un *Jugement de Salomon*, mais non pas celui par lequel ce sage roi découvrit la bonne mère. La reine de Saba présenta un jour au roi d'Israël six fleurs de lys naturelles et six fleurs de lys artificielles, ces dernières si artistement imitées qu'il était fort difficile de les distinguer des véritables. Salomon, dans sa haute sagesse, lâche une abeille qui va droit aux fleurs naturelles. Breughel avait rendu ce sujet avec amour et l'on peut croire que les fleurs jouaient un aussi grand rôle dans sa peinture que dans la légende.

De même que Paul Bril, Coninxloo, David Vickenbooms et Roland Savery, Jean Breughel vit les couleurs de la nature à leur plus haut degré d'intensité; il employa les tons de sa palette dans toute leur énergie, sans les rompre, sans songer à en adoucir l'éclat. Ses verts et ses bleus sont éblouissants comme ceux du reste qu'avaient mis en œuvre les premiers peintres à l'huile, Hubert et Jean Van Eyck. C'est par erreur, suivant nous, qu'on attribue cette crudité de tons à la disparition des glacis de gomme-gutte qui les harmonisaient, dit-on, quand le peintre les termina. Si des nettoyeurs ignorants ont parfois détruit l'accord de ces vieux tableaux, il n'en est pas moins certain que quelques-uns sont arrivés jusqu'à nous parfaitement conservés, et que ceux-là même ont une vivacité de couleur qui blesse l'œil ou du moins le fatigue. En Italie comme dans les Pays-Bas, chez les Allemands comme chez les Espagnols, partout la peinture a commencé par des teintes vierges et des couleurs éclatantes. Le quinzième et le seizième siècle nous présentent ce phénomène, très-explicable d'ailleurs par le voisinage de l'art gothique qui avait fait scintiller les couleurs du prisme aux vitraux des églises et enluminé les manuscrits du moyen-âge des teintes les plus splendides, les plus exaltées.

De Cologne, Jean Breughel se dirigea sur Rome. Sa réputation, dit d'Argenville, l'y avait devancé. Le cardinal Frédéric Borromée, ayant eu occasion de le connaître, le protégea, le prit même pendant quelque temps à son service et lui fit peindre un assez grand nombre de petits tableaux qui furent ensuite portés à

[1] Voyez l'excellent *Catalogue du Musée d'Anvers*, publié par l'Académie des Beaux-Arts de cette ville.

Milan. C'étaient, par exemple, *Daniel dans la fosse*, une vue perspective de l'intérieur de la cathédrale d'Anvers, un *Saint Jérôme au désert,* dont la figure était de Crespi, enfin les *Quatre Éléments*, peints sur cuivre et qui passent pour les chefs-d'œuvre du peintre flamand.

Il n'est pas un voyageur, allant visiter la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, à qui l'on n'ait fait admirer ces tableaux merveilleux dont le sujet fut si bien choisi pour mettre en lumière toutes les qualités de Breughel de Velours, la richesse de son imagination capable de transformer la terre en Paradis, son habileté à tout rendre,



LE CHARIOT.

les figures animées aussi bien que les menus détails de la nature morte, sa connaissance des animaux, sa palette qui était un écrin. Ils sont innombrables les artistes qui ont peint les *Quatre Éléments.* Mais, chez Breughel, ce n'était pas, comme il arrive si souvent, une suite de froides allégories ou une représentation des plaisirs que l'homme peut trouver sur la terre, dans l'eau, dans l'air, auprès du feu. Non; Breughel avait tout simplement recommencé la création. Sur des plaques de cuivre, qui avaient au plus deux pieds de largeur, il imagina de faire tenir un monde entier, les animaux de toutes les espèces, tous les oiseaux de l'air, tous les poissons de l'Océan, et il y mit une fraîcheur de ton, une lumière, une profusion de détails qui n'ont cessé de ravir, depuis plus de deux siècles, les voyageurs les plus exercés au jugement des œuvres d'art. « Je ne connais pas de peintre,

dit Cambry, dont les couleurs mordent plus vivement sur la mémoire, qu'on me pardonne cette expression. » Et, en effet, Breughel a osé lutter avec les splendeurs de la nature. *La Terre* n'est pas ici une figure symbolique, une femme coiffée en Cybèle, c'est la terre elle-même, celle que nous foulons sous nos pieds, habillée de verdure, parée de fleurs, ombragée d'arbres, la terre avec tous les animaux qui l'habitent, depuis les plus féroces jusqu'aux plus doux. Il semble que Breughel se soit transporté, en imagination, au cinquième jour de la Genèse, et qu'il ait vu s'ébattre sur les gazons de l'Eden, confondus dans une mêlée fraternelle, toutes ces bêtes fauves qui ne présentent à notre esprit que l'idée de carnage, et dont la mission est de s'entre-dévorer.

Le Feu est représenté par la réunion de tous les instruments de l'alchimie, de tous les objets qui se forgent sur l'enclume ou se font de verre, et par un million de vases et d'armures de formes infiniment variées, ornés, ciselés, sculptés en relief, finis par le pinceau de Breughel comme ils auraient pu l'être par le poinçon de Cellini. *L'Air* est peuplé d'oiseaux, de papillons, de scarabées, d'insectes volants, qu'un enfant, avec sa lunette, poursuit de l'œil à travers les nuages. Là sont reproduits, dans tout leur éclat, le beau plumage du faisan de la Chine, la pintade, l'oiseau-mouche, le colibri étincelant, le martin-pêcheur qui se colore des nuances de l'arc-en-ciel et brille de tout le lustre de la soie, le paon avec ses tons si splendides et si harmonieux, ses reflets si ondoyants et si fugitifs, avec son éblouissante parure de rubis, d'émeraude, de saphir, d'or, de pourpre et d'azur. *L'Eau* enfin laisse voir une quantité prodigieuse de poissons et de coquillages. Mais, cette fois, l'histoire de la création se complique des fictions de la mythologie. L'humide élément obéit à une naïade amoureuse; les carpes sont blessées par des amours, et comme si ce n'était pas assez de toutes les couleurs que le peintre a dû employer dans cette représentation des plus beaux produits de la mer, il a fallu que, par un nouveau miracle de sa palette, il imitât les lumineuses et célestes nuances de la ceinture d'Iris. « Toutes ces choses, dit Cochin dans son *Voyage pittoresque*, sont représentées si en petit qu'on est étonné que le pinceau ait pu les faire; mais, lorsqu'on les voit avec une loupe, l'étonnement redouble, car les animaux et autres objets en sont peints avec la plus grande vérité de couleur et de forme. Ils semblent se mouvoir. Ils sont dessinés, touchés de la manière la plus spirituelle, et paraissent du plus grand fini, même avec la loupe. »

C'est une remarque à faire, que les Flamands qui allaient à Rome au seizième siècle, et encore au dix-septième, y contractaient non pas tant le goût des sujets pieux que celui des tableaux mythologiques. La capitale du christianisme était devenue tout à fait païenne, et c'étaient des divinités de l'Olympe qui ornaient la demeure des princes de l'Église. L'amour de l'antiquité était alors une marque de distinction dans l'esprit, et ces dieux de la fable, dont le dix-neuvième siècle s'est montré un beau jour si fatigué, ils remplissaient alors l'imagination des poètes et les compositions des peintres. Breughel de Velours, qui avait trouvé tant de charme à peindre naïvement des guirlandes de fleurs, ensuite des vues de rivières, des bateaux, des moulins et des paysans, ne voyait plus maintenant dans la nature que des nymphes de la suite de Diane. Aussi, quand il eut à recommencer les *Quatre Éléments*, — car on estimait beaucoup ces petits tableaux où il savait renfermer, sans confusion, tout un abrégé de l'univers, et on lui en demanda des répétitions et des variantes, — Breughel emprunta ses figures à la mythologie. Le soleil parcourut les cieux dans le char d'Apollon; les nymphes du Permesse furent appelées à figurer les Éléments, et l'on peut voir au Louvre la muse Uranie assise sur des nuages, figurant *l'Air* et tenant sur ses doigts un attribut de l'invention de Breughel, un perroquet.

Mais en quelles années Jean Breughel travaillait-il à Rome? Il n'est pas facile de le préciser. Mariette estime que Breughel a dû être dans cette ville en l'année 1593. « J'ai pris, dit-il, cette date sur un dessin du Colisée fait par lui en aoust. » Il semble naturel de croire, en effet, qu'il ne passa franc-maître dans la confrérie de Saint-Luc qu'après son retour d'Italie. Ce qui est certain, c'est qu'en l'année 1597, il était de retour à Anvers. Rubens ne fut admis dans la corporation que l'année suivante, et ne partit pour l'Italie qu'en 1600. On doit donc supposer que Breughel et Rubens se connurent dès-lors, et commencèrent à associer leurs pinceaux. Nous avons vu, du reste, plus d'une fois, des morceaux de la jeunesse de Rubens ornés de *fleurs* par Breughel. C'étaient ordinairement des madones que Breughel encadrait gracieusement dans ses guirlandes de lys, de tulipes, d'œillets, de jasmins, de roses et d'althæa, parmi lesquelles se jouaient de jolis insectes, des scarabées, des papillons et un des oiseaux favoris du peintre, le perroquet. Quelquefois, comme pour amuser l'enfant Jésus,

un petit singe lion vient s'accrocher à la guirlande et faire quelque irrévérencieuse grimace qui peut bien choquer le spectateur en prière devant la Madone de Rubens, mais qui ne choquait point l'artiste ingénu, dévotement prodigue de ses fantaisies et de ses couleurs. L'éclat du pinceau de Rubens eût éclipsé tout autre collaborateur; Breughel seul pouvait briller à côté de Rubens, et j'ajoute que Rubens seul pouvait faire admirer ses figures au milieu des éclatants bouquets de son ami.

Breughel de Velours a peint très-souvent *le Paradis terrestre*. Aussi l'appelle-t-on quelquefois Breughel *de Paradis*, par opposition au surnom de Breughel *d'Enfer* donné à son frère, Pierre Breughel. Tantôt les figures de ces *Paradis* sont de Henri van Balen, — j'en citerai pour exemple le tableau du Louvre; — tantôt elles sont



A. PAQUIER del. POIRET Sc.

VUE DES ENVIRONS DE BRUGES.

de Henri de Klerck — comme dans *le Paradis terrestre* de la Bibliothèque Ambrosienne; — tantôt elles sont de Rubens. Nous avons vu plusieurs fois au musée de La Haye le magnifique *Paradis* où Rubens et Breughel de Velours ont mêlé leurs pinceaux. Le grand maître a peint sur le premier plan les figures d'Adam et Ève et un superbe cheval brun qui occupe le coin du tableau. Adam est assis au pied d'un arbre; Ève se tient debout dans la splendide nudité de ses carnations, et comme pour mieux montrer la rondeur de ce beau corps qui porte l'humanité dans ses flancs, elle lève le bras et cueille une pomme que lui offre le serpent enroulé autour des branches de l'arbre. Rubens a exécuté ces figures avec un soin admirable, d'une manière finie, caressée, telle que la voulaient d'ailleurs et l'harmonie du tableau et le voisinage des précieuses peintures de Breughel; contre son ordinaire, il a mis sa signature sur le panneau que Breughel a également signé. Des myriades de quadrupèdes et d'oiseaux peuplent le séjour enchanté du premier homme, vaste jardin coupé de ruisseaux et parfumé de fleurs. Le cerf y promène fièrement son bois dans les bois; les tigres s'y jouent avec le bœuf, et le

lion vit en paix avec les troupeaux, qui n'ont pas encore de berger; le paon étale vaniteusement sa queue aux pieds d'Ève, et la première femme pose son pied entre le chien et le chat, comme si déjà elle hésitait entre la fidélité et la perfidie. « Ce tableau, dit l'ancien catalogue du musée de La Haye, provient du cabinet de M. Delacourt Van der Voort à Leyde; il fut acheté pour le stathouder à raison de 7,350 florins. »

Breughel de Velours se maria à Anvers avec une belle Flamande qui a été chantée en beaux vers flamands par le peintre-poète Corneille Schut. Il eut de ce mariage une fille, Anne Breughel, célèbre dans l'histoire de l'art pour avoir eu trois tuteurs illustres : ce même Corneille Schut, Van Balen et Rubens, mais surtout pour avoir été la première femme de David Teniers. Lié avec tous les grands peintres de son pays, Jean Breughel faisait figure à Anvers. Lorsque Van Dyck commença cette magnifique galerie de portraits d'artistes que nous ont gravée les Lucas Wostermann, les Pontius, les Bolswert, les Pierre de Jode, il fit cet honneur à Breughel de Velours de lui graver son portrait à l'eau-forte de sa propre main. C'est une des plus admirables estampes de Van Dyck. La tête seule est modelée; mais elle pense, elle respire. Avec quelques traits et quelques points, Van Dyck a donné à la figure de Breughel la vie, l'expression, le caractère, et ce caractère est à la fois plein de bonhomie et de noblesse. L'intimité dans laquelle vivaient alors les peintres enrôlés dans la confrérie de Saint-Luc explique suffisamment pourquoi l'on rencontre sur tant de tableaux les preuves de leur collaboration, alors qu'ils auraient pu fort bien se passer l'un de l'autre. Assurément Rubens, si grand paysagiste lui-même, n'avait besoin de personne pour faire les fonds de ses tableaux historiques; mais c'était par goût qu'il demandait à Wildens, à Van Uden, à Breughel de Velours un paysage pour accompagner ses figures, une guirlande de fleurs pour encadrer ses madones. Et de son côté si Breughel avait recours au pinceau de Rubens, s'il donnait à peindre à Van Balen les figures de son *Paradis* et à Rotenhamer les saints voyageurs de la *Fuite en Égypte* qui se voit au musée de La Haye, ce n'est pas qu'il fût incapable de les peindre lui-même. Personne au contraire ne savait dessiner une figure plus élégamment, plus juste ni mieux d'aplomb. Breughel l'a prouvé surabondamment dans ses *Vues de Flandre,* dans cette *Foire de Broom* qui faisait partie de la collection d'Appony à Vienne et dont parle M. de Burtin, mieux encore dans son fameux petit tableau de l'ancienne galerie de Dusseldorf (depuis transférée à Munich) où il fit tenir tout le camp de Scipion l'Africain devant Carthagène, peinture d'un fini merveilleux, grande miniature à l'huile dans laquelle se meuvent une quantité innombrable de figures intéressantes et dont le principal groupe représente la continence de Scipion. L'habileté de Breughel en ce genre était même si bien reconnue qu'on venait de toutes parts lui demander son aide. Tandis que Van Balen ou Henri de Klerck faisaient passer leurs jolies nymphes à travers les bocages verdoyants de Breughel, celui-ci s'en allait paître un troupeau dans les pâturages d'un paysagiste; souvent il s'employait à orner de figurines et d'animaux les sites montagneux de Josse de Momper; souvent aussi il était chargé d'introduire la foule dans les *Intérieurs d'églises* de Peter Neefs et de Henri Steenwyck. Je dis la foule, car Breughel n'était jamais plus heureux que lorsqu'il trouvait l'occasion de peindre dans une petite toile un grand nombre de figures. Il savait agenouiller une multitude de dévotes sur les dalles de la *Cathédrale d'Anvers,* asseoir trente chanoines dans le chœur, grouper les chantres autour du lutrin, faire défiler toute une nombreuse famille en habits de fête assiégée par les pauvres au sortir de la cérémonie d'un baptême. Il me souvient à ce sujet de ce que dit Mariette dans ses notes manuscrites sur l'*Abecedario :* « Un des plus beaux Breughel que j'aie vu est « présentement dans le cabinet du prince Eugène de Savoie. Il représente la procession de douze pucelles qui « se fait à Bruxelles sur la place du Sablon (suivant la fondation qui en a été faite par l'infante Isabelle). Il s'y « trouve un nombre prodigieux de figures qui sont peintes avec tout l'esprit que l'on peut désirer; les têtes en « sont si bien touchées qu'elles paraissent de Van Dyck. Cependant les ouvrages qu'il réussissait le mieux « étaient les paysages, les animaux et les fleurs, qu'il peignait d'une manière très-finie et très-spirituelle, mais « un peu sèche. »

Félibien place en l'année 1642 la mort de Jean Breughel. L'exactitude de cette date semble d'abord infirmée par le tableau de *Scipion l'Africain devant Carthagène* dont nous venons de parler, où on lit, suivant le catalogue : « BRUEGHEL 1660 FEC. ANVERSA; mais il faut croire que l'auteur du *Catalogue de la galerie de Dusseldorf* aura mal lu, car en 1660 Breughel aurait eu quatre-vingt-cinq ans, et ce n'est pas à cet âge qu'on

exécute un pareil tableau, avec tant de finesse et d'une main aussi sûre. D'autre part, il n'est pas possible que ce peintre fût en vie en 1660, puisque sa fille avait des tuteurs lorsqu'elle épousa David Teniers, dont le mariage avec Anne Breughel est certainement bien antérieur à cette époque. Teniers, né en 1610, n'attendit pas d'avoir cinquante ans pour se marier en premières noces, ainsi que le prouvent les tableaux où il s'est peint avec sa jeune femme sous la figure d'un homme de trente à trente-cinq ans. On peut donc regarder comme certaine la date indiquée par Félibien pour la mort de Breughel.

On ne sait trop pourquoi les amateurs qui attachaient autrefois un si grand prix aux ouvrages de ce maître, s'en sont peu à peu dégoûtés. Sans doute Breughel de Velours n'est pas exempt de défauts. On lui reproche avec raison de ne pas observer la perspective aérienne, de peindre ses lointains d'un bleu trop cru qui les empêche de fuir, de laisser dominer les habits rouges dans ses figurines, ce qui fatigue l'œil, d'autant que ses verts



LA CHAPELLE DU CHEMIN. [1]

sont d'autre part aussi vifs que les tons de l'émail. Mais, en dépit de ces imperfections, Breughel est un peintre rempli de charme, un paysagiste excellent qui sait rendre pittoresques et intéressants les sites les plus vulgaires. Si l'on regarde ses *Vues de Flandre*, qui sont la partie la plus connue de son œuvre, dans les jolies estampes de Lebas dont la pointe a corrigé les défauts dû coloris de Breughel, on y trouvera le naturel d'un Ostade avec l'esprit d'un Teniers, et, quant au paysage, le sentiment de Paul Bril et sa touche vive, ferme et légère. Vous connaissez peut-être les plaines unies et monotones de la province d'Anvers : ce sont là les vues favorites de Jean Breughel. Il aime, sans doute en souvenir du canton de ses pères, à percer au milieu de son paysage la route de Bréda, bordée de grands arbres, et il la couvre de voyageurs à pied, à cheval, en voiture. Le coche d'Anvers, le chariot du paysan, le carrosse du gentilhomme escorté de ses gens, la chaise du bourgeois sont représentés sur le devant de sa composition et animent ses routes. Tantôt ce plat paysage flamand est accidenté de moulins, tantôt il est égayé par une famille d'oiseaux de basse-cour à l'entrée d'un village riant que divisent les sinuosités d'un ruisseau. Souvent on y voit une ville assise sur les bords de

[1] Ce tableau, peint sur cuivre, à peu près de la même grandeur que notre estampe, fait partie de la riche collection de M. Jules Duclos, amateur aussi obligeant qu'il est versé dans la connaissance des maîtres.

l'Escaut que remontent des bateaux pêcheurs, des navires de commerce, des chaloupes. Tout se meut, tout voyage dans les tableaux de Breughel. La nature n'est pas encore pour lui cette divinité inconnue que poursuivra l'âme inquiète de Ruysdael; c'est uniquement la demeure de l'homme, l'objet de ses travaux, le témoin de ses agitations et de ses peines. On dirait que le peintre attachait une intention obstinée, peut-être la pensée ou plutôt l'image de la vie, à ce grand chemin qui fuit à perte de vue et se termine au loin par une forme indécise vers laquelle se hâtent les voyageurs.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Jean Breughel a gravé à l'eau-forte quatre estampes qui sont sans doute fort rares, car on ne les trouve pas au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, et on n'en voit la description nulle part. M. de Heinecke, qui a donné l'énumération des gravures exécutées d'après Breughel, a perdu une belle occasion de décrire celles qui sont exécutées par lui. Ce sont quatre paysages numerotés de 1 à 4, avec ces mots: *Sadeler excud.*

Les dessins de Breughel sont peut-être plus estimés que ses tableaux, et n'ont subi en tous cas aucune dépréciation. Ils sont coloriés de bleu d'Inde dans les ciels, les eaux et les lointains; les devants sont lavés au bistre. Un trait de plume très-léger fait, dit D'Argenville, l'ouvrage des arbres et des terrasses, par plusieurs hachures presque couchées et beaucoup d'endroits pointillés. Souvent les arbres sont feuillés au pinceau et melés de couleurs rougeâtres et jaunes qui font un grand effet.

Passons aux tableaux de ce maître. Le Louvre en contient sept: 1° *La Terre* ou *le Paradis terrestre;* les figures sont de Henri Van Balen. 2° *L'Air.* Uranie est assise sur des nuages, tenant un perroquet blanc. Signé Brveghel, 1621. Les figures sont aussi de Van Balen. Ces deux tableaux faisaient partie d'une suite des *Quatre Éléments*. 3° *La Bataille d'Arbelles.* Le champ de bataille est une immense vallée couronnée de bois. Le nombre de figures y est incalculable. On y remarque la famille de Darius prisonnière, et sa femme à genoux devant Alexandre à cheval.

4° *Vertumne et Pomone.* C'est un riche paysage dont le devant est couvert de fruits de toute espèce. Les figures sont attribuées à un des Franck. Ce tableau a été donné, en 1850, au Musée, par M. Pierret.

5° *Vue de Tivoli.* On y voit un large pont que des cavaliers ont traversé, et près duquel s'élève sur un rocher le temple de la sybille.

6° *Paysage.* On y voit une barque portant plusieurs personnes richement vêtues.

7° *Paysage.* Sur une route qui passe devant un moulin, deux cavaliers rencontrent un chariot traîné par trois chevaux. — Ces deux derniers tableaux étaient attribués à Paul Bril par l'ancien catalogue.

Il n'y a pas de Jean Breughel au Musée d'Anvers, et il est permis de s'en étonner. Le Musée de Bruxelles n'en possède qu'un, *l'Abondance et l'Amour* repandent leurs dons sur la terre. Les figures sont de Van Balen.

On trouve des Breughel aux Musees de La Haye et d'Amsterdam, à Dresde, à Munich, à Berlin, à Vienne; on en voit aussi à Turin dans la Galerie du Roi de Sardaigne; de fort beaux à Milan, entre autres, deux ovales sur ivoire encastrés dans un bénitier. Florence en possède beaucoup, peints sur marbre ou pierres précieuses.

On retrouve encore les *Quatre Éléments* au Musée de Madrid.

Nous avons dit que les tableaux de Breughel avaient subi une dépréciation considérable. De six mille livres qu'on les payait d'abord, dit Lebrun, ils sont venus à trois mille livres et même au-dessous. Voici les prix de ventes:

Vente du prince de Carignan, 1742. Deux tableaux de 9 pouces de haut sur 13 de large, l'un sur cuivre représentant un Paysage où il y a une *Fuite en Égypte;* l'autre, sur bois, représentant un *Paysage et Marine* avec plusieurs figures par *Griffier;* ensemble 1,130 francs. Un tableau sur cuivre de 54 pouces de long sur 23 de haut, représentant la *Bataille des Amazones:* 1,510 francs.

Vente du comte de Vence, 1760. *Vente de poisson à Scheve-lingue.* C'est le tableau qui a été gravé à l'eau-forte par Chédel. Il est daté de 1617; 1,650 livres.

Vente Julienne, 1767. Une *Foire de Village*, et un pendant; 1,670 livres.— *Vue du Temple de la sibylle*, et pour pendant un paysage de Stalben, attribué à Breughel d'Enfer; 464 livres.

Vente Gaignat, 1768. Deux *Paysages* avec figures; 2,802 livres 2 sols.

Vente duc de Choiseul, 1772. *L'Entrée d'un bois* où se trouvent des mares d'eau que traversent des animaux: 3,910 livres. — *Une Vue du Tyrol*, nombre de figures autour d'un mai; 700 livres.

Vente prince de Conti, en 1777. *L'Entrée d'un bois* où se trouvent des mares d'eau que traversent des figures et des animaux. Ce tableau, provenant du cabinet du duc de Choiseul, fut adjugé à 1,600 livres. — Deux *Paysages* peints sur cuivre, dont *une Vue d'Italie*, par Paul Bril; une autre renfermant des chariots et des cavaliers, par Breughel; ensemble 900 livres. — *Vue du Temple de la sibylle* et son pendant (paysage avec fabriques, par Stalben), provenant de la vente Julienne; ensemble 440 livres seulement; mais le Breughel était contesté.— Même Vente, *un Concert de chats*, peint sur cuivre (2 pouces de hauteur), 400 livres. — Quatre dessins du maître furent vendus, l'un dans l'autre, 142 livres.

Vente Denon, 1826. *Une Habitation* qui semble être l'entrée d'un monastère, près d'un pont; 525 fr.

Vente Vigneron, 1828. *Fin d'une bataille;* 301 fr.

Vente cardinal Fesch, 1845. Deux pendants : *la Route dans le bois;* autre *Route* où l'on voit *un cavalier, un garde-chasse et ses chiens;* ensemble 87 scudi, environ 465 francs.

Vente Cottreau, 1850. *Orphée aux Enfers;* 281 fr.

Vente maréchal Soult, 1852. *La Vierge et l'enfant*, figures de Rottenhamer; 638 francs.— *Vénus et Adonis;* 355 francs.

Nous donnons ci-dessous les signature et initiales qu'on trouve sur quelques-uns des tableaux de ce maître.

BRVEGHEL 1621 Br. anvers

Imp. Benard et Comp., rue Damiette 2.



École Flamande. *Tous les genres.*

PIERRE-PAUL RUBENS

NÉ EN 1577. — MORT EN 1640



L'abondance, le luxe, la santé de ses œuvres, nous disent mieux que toutes les histoires la vie de Pierre-Paul Rubens; vie heureuse et splendide, fleuve de prospérité, dont le cours ne fut pas un moment troublé par les orages qui bouleversaient son pays.

On fait remarquer au voyageur qui s'arrête à Cologne deux inscriptions en langue allemande sur la façade d'une maison de bourgeoise apparence située rue des Étoiles. La première dit que Pierre-Paul Rubens prit naissance dans cette maison; l'autre, que Marie de Médicis, reine de France, y vint finir sa vie, dans la chambre même où le peintre avait vu le jour[1]. Compensations ironiques des grandeurs humaines! La veuve de Henri IV, la fille, la mère des rois que le peintre se plaisait à représenter entourée des emblèmes d'une grandeur impérissable, devait un jour descendre de ces hauteurs idéales et mourir dans un exil dont la pauvreté envenima les douleurs. La maison de la rue des Étoiles abrite aujourd'hui la famille et les ballots d'un marchand : la vulgaire réalité s'est assise, derrière un comptoir, à la place de la poésie des souvenirs.

Pour trouver dans la vie de l'homme le secret des œuvres du peintre, ses nombreux biographes et critiques

[1] M. Wallraff fit placer, en 1822, ces deux inscriptions. Dans la première se trouvent ces mots qui ont excité au plus haut degré les jalousies nationales de la Belgique : « *notre Pierre-Paul Rubens*, *l'Apelles de l'Allemagne*, etc. — (Voyez à ce

sont divisés sur la question de son origine. Les uns le font descendre d'une noble famille de Styrie : Barthélemi Rubens, son aïeul, aurait accompagné Charles-Quint à la diète de Worms et brillé parmi les plus beaux cavaliers de la cour de l'empereur à Bruxelles. La manière somptueuse que le peintre a déployée dans ses ouvrages serait un souvenir d'origine que devait relever encore la fréquentation des cours.

D'autres écrivains nous assurent que Rubens appartenait à cette race semi-bourgeoise, semi-plébéienne, race intelligente, sensuelle, âpre au travail et au lucre, ambitieuse d'honneurs, et dont le génie abondant et vivace manqua toujours d'élégance et d'idéal. Voilà, disent ces derniers, comment l'activité de Rubens lui procura tant de richesses et put suffire à la rapide exécution de ses toiles dont le nombre est tellement prodigieux et les dimensions si vastes, que l'on pourrait décorer, pour ainsi dire, en les y réunissant, la plus grande rue d'une grande ville; pourquoi, enfin, le peintre affectionnait tant ces formes sanguines, exubérantes, ces musculatures herculéennes; amour exagéré de l'action qui, étouffant la pensée de l'artiste

sujet un article sur ces inscriptions dans le *Messager des sciences et des arts* de Gand, liv. 9 et 10 de l'ancienne série, 1823.)

Le lieu de naissance de Rubens a soulevé pendant longtemps de très-vives controverses. Pour le faire naître à Anvers, on s'est appuyé sur un passage de la vie de Philippe Rubens, frère du peintre et célèbre par sa science des antiquités. On lit dans cette vie écrite par Jean Brandt, que la régence d'Anvers appela de Rome Philippe Rubens pour lui conférer la charge de secrétaire de la ville; mais que cette fonction ne pouvait être remplie que par une personne jouissant du droit de bourgeoisie accordé aux seuls brabançons. On allégua que l'on pouvait faire une exception à la règle en faveur d'un savant tel que Philippe Rubens, bien qu'il ne fût pas né à Anvers, où tous ses frères, sœurs, père, mère et ancêtres avaient vu le jour, « *ubi fratres* (par conséquent Pierre-Paul Rubens) *sorores*, *uterque parens*, *aliique retrò majores hùnc aerem primum hausêre*. — (Voy. les *Nouveaux mémoires* de l'Académie de Bruxelles, tome VI : *Généalogie de la famille de Rubens*, par le baron de Reiffemberg.)

On a beaucoup discuté, dit M. Émile Gachet, de la commission royale d'histoire de Belgique, sur les prétentions réciproques d'Anvers et de Cologne au sujet de la naissance de Rubens. On a dit en faveur d'Anvers que si les registres des églises ne gardaient nulle trace de son baptême, il fallait en accuser les troubles de religion au milieu desquels il était né. On a ajouté que la preuve la plus convaincante que Rubens était né à Anvers, c'est qu'il lui eût été impossible sans cela d'exercer dans cette ville les droits de bourgeoisie et par conséquent de faire partie de la corporation des peintres. Toutes ces raisons doivent tomber, selon nous, devant les faits suivants : en premier lieu, la non-inscription sur les registres d'Anvers et de Cologne s'explique, non-seulement par les troubles qui agitaient le pays, mais bien mieux encore par la religion que suivait Jean Rubens le père, et pour laquelle il s'expatria.

En second lieu, pour le fait du droit de bourgeoisie que nous reconnaissons comme le plus spécieux, on doit avouer cependant qu'il serait possible de trouver des exceptions à la règle générale, et que Rubens à son retour d'Italie avait plus qu'un autre mérité qu'on fît plier cette règle en sa faveur; ceux qui ont vu attentivement les registres de la corporation de Saint-Luc le savent de reste. Enfin, et ce dernier point semble trancher la question, puisqu'il est vrai que Jean Rubens a quitté Anvers en 1568, et qu'il est allé s'établir à Cologne, où il eut, en 1574, un fils qui s'appela Philippe, et qui fut l'aîné de notre peintre (car c'est là un fait incontestable que Jean Brandt a consigné lui-même dans la biographie de Philippe Rubens écrite et imprimée en 1615), à qui fera-t-on croire que Marie Pypelincx soit revenue tout exprès à Anvers, en 1577, pour y donner le jour au peintre, lorsqu'il est avéré qu'elle ne rentra dans cette ville qu'après la mort de Jean Rubens son époux, en 1587, après la pacification? En un mot, quel homme de bonne foi ne s'en tiendra pas au témoignage contemporain du neveu de Rubens lui-même, à l'auteur de la biographie du grand artiste si longtemps attribuée à Gevaerts, et restituée enfin à Philippe Rubens, par M. le baron de Reiffemberg?

P.-P. Rubens écrivait d'Anvers au peintre George Geldorp, qui avait été chargé de lui demander un tableau d'autel pour l'église de Saint-Pierre de Cologne : « Si je pouvais choisir ou désirer un sujet à mon goût, relativement à saint Pierre, je « prendrais son crucifiement avec les pieds en haut. Il me semble qu'il y a là pour moi de quoi faire quelque chose « d'extraordinaire. Du reste, j'en laisse le choix à celui qui en fera les frais et jusqu'à ce que nous ayons vu quelle sera la « dimension du tableau. J'ai une grande affection pour la ville de Cologne, où j'ai été élevé jusqu'à l'âge de dix ans, et bien des « fois, depuis tant d'années, j'ai eu le désir de la revoir. » Cette lettre, ajoute M. Émile Gachet, fait voir clairement que Rubens n'a pas donné le tableau de saint Pierre à l'église de Cologne en souvenir du baptême qu'il y aurait reçu, ainsi que l'on a voulu le prétendre; mais elle est loin aussi de fournir des arguments à ceux qui soutiennent que Rubens n'est pas né à Cologne, et de quelque manière que l'on tourne les expressions dont le peintre s'est servi, il est impossible de traduire la phrase : *Ick aldaer ben opgevoedt tot het thienste jaer myns levens*, autrement que par ces mots : « *J'ai été élevé à Cologne jusqu'à l'âge de dix ans.* » Si cette façon de parler n'implique pas la naissance, elle la rend au moins plus que probable. Au surplus, ce sont là des discussions puériles. — (Voy. les Lettres inédites de P.-P. Rubens publiées par Émile Gachet, in-8°. Bruxelles, 1840.) L'introduction de M. Gachet est un travail intelligent et sérieux. TH. SILVESTRE.

sous le poids de la matière, donnait aux saints les formes des athlètes, aux femmes et aux vierges l'énorme, la rouge beauté de ces *virago* du peuple nourries de la vapeur du sang dans l'atmosphère des boucheries.

Mais, noble ou roturière[1], l'origine du peintre ne suffirait pas à expliquer ses œuvres. Sans doute le génie



SUZANNE AU BAIN.

peut subir quelquefois les influences qui l'environnent; mais il est toujours assez fort par lui-même pour se soustraire à celles qui sont puériles. L'artiste, même, n'a plus ni patrie ni famille lorsque ses œuvres font

[1] Michel, de Piles, Van Grimberghe et une foule d'autres biographes assignent à Rubens une noble origine. Descamps, Félibien, Dargenville, Houbraken, etc., ne disent rien de ses aïeux. Le baron de Reiffemberg lut, en 1833, à l'Académie de Bruxelles, un mémoire généalogique dont voici le titre et un extrait. *Généalogie de la famille de Rubens, tirée des manuscrits et des ouvrages imprimés de Butkens, Van der Leene, Le Roy, Foppens, de Vesiano, Hellin,* etc.

« Barthélemi Rubens, d'une famille noble, originaire de Styrie, établi aux Pays-Bas avant l'an 1528, épousa Barbe Arents.

le tour du monde; son âme est partout dans chacun de ses tableaux. Il est une influence plus sérieuse qui devait dominer le peintre comme elle domine tout le monde : sa propre organisation, son tempérament.

Deux principes se querellent éternellement dans l'homme : son esprit et son corps. La partie la plus forte de nous-mêmes subjugue l'autre, exagère sa victoire et la proclame dans nos œuvres. Toutes les religions ont connu cet antagonisme que le poëte Horace appelait l'homme double. La matière domina chez les païens aussi divinisèrent-ils leurs ivresses physiques : Bacchus, le vin; Vénus, l'amour. Les chrétiens, au contraire, en soumettant la chair à l'esprit, voulurent glorifier les austères vertus et remplacer les personnifications brutales du paganisme par des pensées augustes qui n'avaient pas de corps. S'il appauvrit, en la mortifiant, la beauté physique, le christianisme donna plus d'expression à la figure humaine et l'illumina de plus vives clartés. La pensée avait surmonté l'animalité, l'art s'élevait en grandeur morale. Mais toute puissance s'exagère : la nature, outragée par la réaction trop violente du christianisme, ne devait pas tarder à revendiquer les droits de la chair. Cette lutte dure encore; voilà la cause de nos hésitations dans l'art dont la vérité absolue doit sortir, un jour, de la réconciliation entre toutes les facultés de l'homme.

On se plaît, assez généralement, à diviser les talents en intelligences et tempéraments, en penseurs et hommes d'activité. Cela est vrai pour les peintres. Aussi faut-il s'appliquer à surprendre dans leur organisation particulière, dans leur caractère, le secret de leurs ouvrages, qui, à vrai dire, ne sont que des miroirs fidèles.

Rubens est une nature païenne, un tempérament, une activité.

La peinture flamande avait conservé une grandeur originale pendant toute la durée du XVe siècle. Éprise des croyances naïves et des beautés de l'art gothique, elle s'abîmait dans la contemplation au fond des cathédrales, pleines de visions enivrantes et de mystérieuses terreurs. Pénétrant par la foi les secrets de l'art chrétien ennemi de la vie mondaine, les peintres avaient montré beaucoup d'éloignement pour les sujets profanes. Leurs images pieuses, chastement drapées, offraient un double caractère de raideur et de naïveté, fidèle expression de la pensée chrétienne mélange de sévérité et de tendresse. Les corps des apôtres, des saints, des vierges, des martyrs, maigres et diaphanes, semblaient faits d'une essence toute spirituelle, et l'âme rayonnait comme un soleil sur leurs visages entourés de l'auréole. Mais les agitations du XVIe siècle viennent réveiller l'art de ses songes mystiques : la peinture flamande se fait réaliste et voyageuse. Si un de ses maîtres fervents avait, naguère, entrepris un pèlerinage à la Terre-Sainte, ses peintres, maintenant, aimeront mieux courir l'Italie et butiner, comme un essaim d'abeilles, dans toutes les écoles. S'abandonnant à l'unique penchant de leurs préférences individuelles, ils imiteront, tour à tour, Léonard de Vinci, le Titien, Véronèse. Dans son enthousiasme pour Michel-Ange, François Floris exagère la forme, et bâtit, pour ainsi dire, dans la peinture, les colosses que le grand sculpteur a taillés dans la pierre; Martin de Vos s'attache à reproduire le coloris des Vénitiens; Otto-Venius les magiques lumières et les ineffables douceurs du Corrége.

Telle est la situation de la peinture flamande, au moment où Rubens nous apparaît dans l'histoire de l'art.

Il y avait, en 1566, dans le conseil d'Anvers, un échevin nommé Jean Rubens. Il y vivait paisiblement avec sa femme Marie Pypelincx, qu'il avait épousée au retour d'un long voyage en Italie. En ce temps-là, Philippe II, roi d'Espagne, opposait, dans les Pays-Bas, une oppression farouche aux envahissements de la liberté de conscience que la noblesse belge, secrètement liguée avec la noblesse de France, d'Allemagne et de Hollande, défendait contre la Sainte Inquisition. Une révolution sanglante fermentait au cœur des Flandres : épiés, poursuivis de ville en ville, à travers les campagnes et jusqu'au fond des bois, les religionnaires se

dite Spirinck, native d'Anvers, de laquelle il eut un fils Jean Rubens, le 18 mars 1530. Jean épousa Marie Pypelincx. Leur septième enfant fut Pierre-Paul Rubens, etc... (*Nouveaux mémoires* de l'Académie de Bruxelles, tome VI.)

M. Gachard, dans sa brochure intitulée : *Particularités et documents inédits sur Rubens*, Bruxelles, 1842, s'exprime en ces termes : « Rubens n'étant pas noble, ne pouvait être fait chambellan, et quant à la dignité de conseiller d'État, elle était réservée aux seigneurs les plus éminents du pays, à des personnages tels que le prince d'Orange, le duc d'Arschot, le comte de Solre, etc. » L'opinion de M. Gachard est la véritable. Nous verrons, dans la suite de cette monographie, quelle fut l'insolence du noble duc d'Arschot envers le roturier Rubens.

lèvent en bandes exaspérées : les orateurs fanatiques enivrent les âmes; les orgies de la révolte répondront aux



RUBENS. Pinx. FREEMAN. del. PIAUD. Sculp

LA DESCENTE DE CROIX D'ANVERS.

excès de l'oppression. Réduits à exercer en plein soleil, dans les ravins et les lieux sombres, un culte

maudit, les proscrits s'exaltent au sein de la nature qui verse dans es cœurs blessés ses inspirations sauvages. Leur fureur s'allume à la vue des magnifiques cathédrales où d'implacables persécuteurs exercent un culte dont l'opulence contraste si fortement avec leur misère. Artisans des villes, mariniers, paysans, armés de faux, de haches, de mousquets, se répandent dans la Flandre occidentale et portent la dévastation dans les églises et les couvents : les autels tombent en poudre, les statues sont mutilées, les tableaux promenés à la pointe des fourches, les livres brûlés à la voix des prédicateurs montés en chaire la torche à la main. Saint-Omer, Ypres, l'abbaye de Wewelgen[1], Menin, Commines, Warwic, Lille, voient passer la destruction comme un torrent de lave qui, toujours grossissant dans sa course, arrive à Anvers. On y célébrait, ce jour-là, la fête de l'Assomption au milieu d'un concours extraordinaire d'étrangers. La cathédrale est envahie, la statue de la Vierge traînée la corde au cou et décapitée sur les dalles; un Christ, magnifique sculpture, est mis en pièces. On arrose le sol, on lave les chaussures avec le vin et l'huile des sacrifices; on brise les sépulcres pour disperser les ossements. *Vivent les gueux! vivent les gueux!* tel était le cri de ralliement de cette foule enivrée. Les belles orgues tombent en pièces gémissantes; les grands cierges éclairent cette orgie de leurs flammes mystiques; le tocsin sonne; Anvers tremble dans les ténèbres, et le soleil se lève sur les débris de soixante-dix autels. Quatre jours suffisent au ravage de quatre cents églises, seulement dans le Brabant et la Flandre.

A la nouvelle de ces événements, la colère de Philippe II n'eut plus de bornes : il envoya dans les provinces révoltées le duc d'Albe, homme d'un caractère implacable qui y promena l'extermination. Alors la noblesse belge, tirant l'épée, se jeta résolument à la tête de la guerre civile : le sang coulait par torrents sur les places publiques et dans les batailles; les têtes des comtes de Horn et d'Egmont, d'un grand nombre de nobles et de bourgeois, avaient roulé sous la hache du bourreau. Il n'y avait plus un asile dans les Pays-Bas pour quiconque était soupçonné d'attachement aux libertés publiques[2]. Jean Rubens se sentit menacé. On lui supposait de secrètes sympathies pour les martinistes ou luthériens, et des relations de conspirateur avec Guillaume le Taciturne :

« Monsieur Ruebens, — lui écrivait le prince de Chimay — le roi d'Espagne nous subjugue derechef par son « barbare et tyrannique gouvernement dont ma mémoire est encore si fraische, j'aimerois mieuls de ma part « d'endurer touttes traverses du monde, pour nous défendre jusqu'à la dernière goutte de mon sang, etc.[3]. » Mais Jean Rubens, chargé de famille, préféra se retirer à Cologne (1568). C'est là que, durant la neuvième année de son exil, naquit son septième enfant, le 29 juin 1577, le jour de la fête des deux apôtres Pierre et Paul dont il prit les noms.

Un grand peintre venait au monde, dont l'étonnante fécondité devait, non-seulement réparer les désastres que les révolutions avaient fait subir aux arts dans sa patrie, mais enrichir encore les églises, les musées, les galeries de toute l'Europe, de Rome à Paris, de Londres à Saint-Pétersbourg, de Madrid à Vienne.

Pierre-Paul commença ses études au collége des jésuites de Cologne avec cette facilité qu'il doit montrer en toutes choses dans le cours de sa vie. Il perdit son père en 1587. Anvers était depuis deux ans tranquille; la veuve Rubens voulut s'en retourner dans sa ville natale, où elle déploya la plus grande habileté à récupérer une partie de ses biens. C'est de sa mère, assurément, que le peintre tenait cet esprit d'ordre, cette vigilance des intérêts, cette ruse de caractère qui, en le faisant accuser tant de fois d'avarice et de duplicité, le rendirent si utile, comme homme politique, aux princes de son temps et surtout à lui-même. Le jeune homme placé, en qualité de page, chez la veuve du comte de Lalain, s'ennuya bientôt de cette vie oisive et la quitta pour suivre sa vocation : la peinture. Il entra, dans l'atelier d'Adam Van Noort, peintre d'histoire, réputé à Anvers comme coloriste[4].

[1] Van der Wynckt, Histoire des troubles des Pays-Bas.

[2] Van Hasselt, Hist. de Rubens.

[3] Biblioth. Antwerp.

[4] Ad picturæ studium impulsus a matre impetravit ut Adamo Van Noort pictori Antverpiensi instituendus traderetur. (Phil. Rub., Vita P. P. Rubenii, Voy. *Nouveaux mémoires de l'Acad.* de Bruxelles, tome X; Mémoire de M. le baron de Reiffemberg.)

Après avoir étudié quatre années sous la direction de Van Noort[1], Rubens entra dans l'atelier d'Otto-Venius, peintre officiel de l'archiduc Albert et de l'Infante Isabelle, gouverneurs des Pays-Bas. Otto-Venius avait reçu une éducation savante que le séjour des cours de l'Europe avait animée et embellie. Trop érudit pour être un homme d'originalité et d'inspiration, Otto-Venius n'était qu'un des pâles imitateurs du Corrége, et l'on peut dire que le jeune Rubens n'apprit guère de lui que les belles manières, l'amour excessif des lettres et le faux goût des allégories. Il y avait près de quatre ans que Rubens travaillait avec son second maître[2]; mais sa



L'ARC-EN-CIEL.

personnalité l'entraînant vers des études plus fortes et plus libres, il résolut de partir pour l'Italie. Otto-Venius présenta son élève chéri à l'archiduc Albert et à l'Infante, qui, ravis de l'élégance du jeune artiste, lui donnèrent des lettres de recommandation pour plusieurs souverains. Mais, suivant Bellori, Rubens avait des qualités capables de lui servir de protection en tout lieu : — « Il était grand, bien fait, d'un beau sang, d'un fort tempérament; à la fois doux et fier, noble dans ses manières, distingué dans ses vêtements; il portait ordinairement une chaîne d'or à son cou. »

Il partit pour l'Italie, le 9 mai de l'année 1600.

[1] Sub hoc magistro (Van Noort) prima artis suæ fundamenta per annos quatuor posuit. (*Ibid.*)

[2] Deindè sub Ottonis Venii pictorum belgicorum illo tempore principis disciplina alios quatuor annos ferè exegit. (*Ibid.*)

[3] « Fù egli di statura grande, ben formato et di bel colore e temperamento; era maestoso insieme et humano, e nobile di maniere e d'habiti, solito portare collana d'oro al collo, etc. »

Venise, que l'enthousiasme des artistes, des poëtes, des voyageurs, avait surnommé la belle entre toutes les villes d'Italie, attira d'abord son ardente curiosité. Pendant qu'il y étudiait les maîtres coloristes, un gentilhomme de la cour du duc de Mantoue, logé dans la même hôtellerie que le peintre, témoigna le désir de le voir travailler dans son atelier. La vue de quelques toiles commencées et la conversation de l'artiste charmèrent le gentilhomme, qui, de retour à Mantoue peu de jours après, parla au duc Vincent de Gonzague du talent et du caractère de Rubens avec une telle chaleur, que le duc prit la résolution de l'appeler auprès de lui et de l'attacher à son service. Rubens quitta Venise pour Mantoue. Le duc Vincent y possédait une galerie pleine des œuvres de Jules Romain. Au dire de certains biographes, et notamment de M. Van Hasselt, auteur d'une vie de Rubens consciencieusement écrite, mais pleine d'enthousiasme national, le peintre flamand s'appliquait à les imiter en ce qu'elles avaient de fougueux, c'est-à-dire de sympathique à sa nature.

Mais, où peut-on voir de la fougue dans les œuvres de Jules Romain, et cette qualité si ordinairement reconnue à Rubens, existe-t-elle véritablement en lui? Quel rapport, d'ailleurs, y a-t-il entre l'imitation et la fougue? Privilége exclusif des natures inspirées, la fougue suffit, à elle seule, à l'originalité, à la gloire des plus grands maîtres : le Tintoret, Rembrandt, et, de nos jours, Delacroix, voilà les hommes fougueux. Ivresse de la pensée, orage des passions, ardeur tumultueuse de tout ce qui respire, mystérieuse violence de la nature inorganique, la fougue tourmente à la fois l'homme, les animaux et les éléments. Elle s'épanche de nos cœurs par l'amour, la haine, la douleur; jaillit des entrailles de la terre par le cratère des volcans, se précipite avec les fleuves, traverse le ciel sur l'aile des tempêtes. C'est elle qui soulevait d'une sainte horreur la chevelure des sibylles, et qui, de tout temps, donna l'audace au guerrier, la fièvre au poëte, l'exaltation au croyant, l'héroïsme au martyr. Jules Romain ne connut pas la fougue : avec toute son imagination, il n'arriva jamais à s'affranchir de l'influence de Raphaël, son maître, dont le tranquille génie poursuivait l'idéal de l'ordre, l'harmonie des lignes. Calculé dans tous les détails de sa vie, froid dans sa sagesse, éloigné, d'ailleurs, par l'activité des affaires, du recueillement, source des grandes exaltations, Rubens ne fut pas davantage un homme de fougue. L'amour excessif de la mythologie, l'habitude des toiles d'une immense étendue, les réminiscences de Michel-Ange, et, surtout, cette fausse grandeur qui caractérise l'œuvre de tous les maîtres venus en des époques de décadence : voilà les seules analogies qu'il soit possible de trouver entre Rubens et Jules Romain. Le premier est plus vivant. *Sa Kermesse*, *ses Chasses*, quelques sujets bibliques, *la Bataille des Amazones*, ont, à défaut de fougue véritable, une hardiesse matérielle, une fierté d'exécution qui en approchent. Les trois premiers tableaux de Rubens ornèrent l'église de Mantoue et trois autres, à la demande des archiducs gouverneurs des Pays-Bas, l'église *Santa Croce di Gerusalemme : le Couronnement d'épines*, *le Crucifiement*, *l'Invention de la Croix*. Suivant les conceptions tourmentées ordinaires à Tintoret, les deux pieds du Crucifié ne sont pas cloués. Le peintre sacrifiait ici la tradition chrétienne pour montrer avec plus d'énergie les convulsions de la mort physique [1].

Chargé bientôt après, par le duc Gonzague d'une mission secrète à la cour d'Espagne, Rubens partit sous le prétexte d'offrir au roi Philippe III un carrosse, sept chevaux magnifiques et de riches présents destinés au duc de Lerma, premier ministre [2]. A Rome, le pape, les cardinaux Chigi, Rospiglioso, Colonna, la princesse de Scalamarre, les pères de l'Oratoire, demandèrent plusieurs ouvrages au peintre, qui ne tarda pas à visiter Florence. L'influence exercée sur lui par la manière grandiose de Michel-Ange fut si profonde qu'il n'en perdit jamais l'empreinte souveraine.

De Florence, Rubens se rendit à Bologne; mais le dessin correct et la composition sévère des Carrache n'avaient rien à dire à son génie ennemi de la simplicité. A Milan, il fit la copie de *la Cène* de Léonard de Vinci et un tableau pour la bibliothèque Ambroisienne, *la Vierge et l'Enfant Jésus* dans un cercle de fleurs peint

[1] Ces trois ouvrages passèrent dans la suite en Angleterre. Le second, acheté en 1821 par le comte de Woronzo, périt en mer. Van Hasselt, Histoire de la vie et des ouvrages de Rubens, in-8°. Bruxelles, 1840, page 19.

[2] Missus est in Hispaniam... ut regi catholico Philippo redam pulcherrimam et septem generosissimos equos offerret, etc. (Philippe Rubens, Vit. P. P. Rub. dans les *Nouveaux Mémoires de l'Académie de Bruxelles*, loc. cit.)

par son ami Breughel de Velours. Puis il courut à Gênes, dont l'opulence et l'activité lui rappelaient le souvenir d'Anvers et stimulaient son penchant naturel au lucre. Sa réputation l'y avait précédé : le Sénat,



LA FUITE EN ÉGYPTE.

les nobles, les marchands, le convièrent à des fêtes splendides et se disputèrent, à prix d'or, ses tableaux et ses portraits. Le peintre avait dessiné les églises et les palais de Gênes, dont le recueil fut dans la suite publié à Anvers, sous ce titre : *Palazzi antichi e moderni di Genova raccolti e disegnati*. Mais un douloureux événement vint l'enlever à l'Italie : une lettre d'Anvers lui annonçait la dangereuse maladie de sa mère. Il partit en toute hâte pour la revoir ; à son arrivée, elle n'était plus (1608).

Rubens avait passé huit années en Italie sous la protection constante du duc de Mantoue, courant de ville en ville, d'école en école, de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre. Doué d'une grande activité, d'une vaste mémoire, d'une faculté d'assimilation peut-être inconnue jusqu'à lui; tour à tour Italien en Italie, Espagnol en Espagne, la souplesse qu'il avait à se transformer ne lui enleva rien de sa nature et de son originalité flamandes. S'il a souvent montré la plus grande habileté à couvrir des apparences d'un génie créateur des ressouvenirs et des imitations, s'il a sucé, pour ainsi dire, la moelle des plus grands maîtres, en demeurant lui-même, il faut dire aussi que jamais il ne lui fut possible de se défendre d'un grand éloignement pour ceux dont le tempérament était opposé au sien. Rubens se retira, quatre mois, dans l'abbaye de Saint-Michel où sa mère avait été ensevelie, pour donner un libre cours à sa douleur. Puis, il tomba dans une mélancolie profonde, le mal de l'Italie. Il se disposait à y retourner; mais, jaloux de conserver auprès d'eux l'artiste, et surtout le diplomate en un moment où ils avaient avec la Hollande des relations difficiles, les archiducs l'attachèrent à leur service par une riche pension, *chaîne d'or,* suivant l'expression de Philippe Rubens, son neveu et son biographe[1]. Pour se délivrer des distractions de la cour de Bruxelles, le peintre se réserva de séjourner habituellement à Anvers où il se tiendrait toujours prêt à répondre au premier appel de ses princes, et comme la trêve de 1609, signée à Anvers et à La Haye, lui faisait espérer quelques années de calme pour son pays si longtemps bouleversé, il se maria avec la fille d'un riche sénateur d'Anvers, Isabelle Brandt, beauté robuste dont le portrait a pris trop souvent dans ses œuvres la place de l'élégance et de la grâce. Rubens acheta une grande maison sur la place de Meer et la fit entièrement reconstruire à l'italienne : entre la cour et le jardin s'élevait une rotonde à fenêtres cintrées, surmontée d'une lanterne de Panthéon. Dans ce musée, où conduisait un escalier royal, l'artiste fit placer les riches objets d'art recueillis dans ses voyages : tableaux, statues antiques, bustes, bas-reliefs, médailles, onyx, agates, et, jusqu'à la fin de ses jours, il conserva en Italie des correspondants fidèles qui faisaient pour son compte de fréquentes acquisitions. Le sculpteur Duquesnoy, son compatriote et son ami, était plus particulièrement chargé de ces soins intelligents. La fortune du peintre grandissait avec sa renommée : « Il n'y avait pas de prince et d'amateur qui ne voulût avoir quelque chose de lui[2]. »

La construction de sa demeure fut la singulière occasion qui donna naissance à l'un de ses chefs-d'œuvre, *la Descente de Croix* de la cathédrale d'Anvers. Vers l'année 1610, Rubens avait acheté une partie d'un terrain qui appartenait à la confrérie dite des arquebusiers. Pour agrandir le plus possible et gratuitement sa maison, le peintre empiétait sur le terrain de ses voisins. Un procès allait commencer, lorsque M. de Rockox, son ami, ancien bourgmestre et capitaine du *Serment,* exhorta ses confrères à la conciliation : il fut entendu que le peintre ferait un tableau pour la chapelle qu'ils avaient à la cathédrale. Le sujet désigné était un des principaux traits de la vie de Saint-Christophe, patron de la confrérie. Suivant l'étymologie du mot Christophe, (du grec Χριστον φερειν), Rubens conçut la pensée de *la Descente de Croix* tryptique où se trouvent réunis tous les personnages qui ont porté Jésus durant le cours de sa vie mortelle : on voit sur l'un des volets, la Vierge enceinte qui rend visite à Élisabeth; sur l'autre, Siméon tenant dans ses bras l'enfant présenté au temple; sur le revers des volets, saint Christophe et un ermite qui cherche, avec une lanterne, à passer le gué d'une rivière[3].

Le sujet principal est composé de neuf figures : des ouvriers, au sommet de deux échelles, font descendre

[1] Aureis vinculis ligârunt.

[2] Sandrart.

[3] *Extrait des registres du Serment et de la confrérie des arquebusiers d'Anvers, ayant rapport à la transaction de Rubens avec les supports, touchant le tableau la* DESCENTE DE CROIX *posé au retable de leur autel dans la cathédrale.*

Le 7 septembre 1611 a été passé le contrat du dit tableau, à la salle des arquebusiers entre ces messieurs et Pierre-Paul Rubens, en présence de M. Nicolas Rockox, ancien bourgmestre et leur capitaine.

Dépensé en vin d'honneur aux élèves, lors des trois visitations des panneaux dans la maison du dit Rubens. . . fl. 9, 10.

En 1612, ledit tableau a été transporté de la maison du dit sieur Rubens à la chambre du dit *Serment*.

Item, payé en différentes fois, tant pour le transport des dits panneaux, des matériaux pour l'échafaudage, le transport de

le corps du Christ, à l'aide d'un linceul que l'un tient avec ses dents, l'autre de sa main gauche. Fortement appuyés sur les bras de la croix, ils se penchent, pour accompagner de leur main restée libre, le Christ que saint Jean, un pied sur l'échelle, les reins cambrés, soutient avec énergie. Un des pieds du Sauveur s'arrête sur la belle épaule de la Madeleine, en effleurant sa chevelure d'or. Joseph d'Arimathie et Nicodème, placés en face l'un de l'autre sur le milieu des échelles, forment avec les deux ouvriers de la partie supérieure du tableau un carré de figures robustes, mais vulgaires. La Vierge debout au pied de l'arbre du supplice, tend les bras vers son fils, et Salomé accroupie relève sa robe. On voit, à terre, une légende et un vase de cuivre, où, dans le sang coagulé, trempent la couronne d'épines et les clous du crucifiement.

La foule, que toujours enivra le spectacle des supplices, vient de s'éloigner du Golgotha au jour mourant. Le ciel triste et noir, — deuil sublime de la nature après le sacrifice du Calvaire, — est traversé par une lumière qui éclaire les épaules de l'un des ouvriers dont l'attitude hardie rappelle la composition de Daniel de Volterre. Si cette lumière était seule et plus large, *la Descente de Croix* de Rubens ne serait pas sans avoir quelque rapport avec la manière de Rembrandt; mais la couleur de la chair du Christ, opposée à l'éclat du linceul, produit, ici, une lumière dominante à laquelle sont subordonnés, suivant la manière vénitienne, de petits clairs qui passent sur la tête et les épaules de la Madeleine, les visages de Marie, de Salomé et de Joseph. Rembrandt n'employait, le plus souvent, qu'une seule masse de lumière; Rubens et les Vénitiens, au contraire, en disposaient plusieurs dans une habile gradation, de même qu'ils avaient pour habitude de donner à leurs figures des places relatives dans la composition, sans en sacrifier une seule d'une manière absolue [1]. Mais les plus grands effets sont toujours produits par les peintres capables de sacrifice, et Rembrandt l'a victorieusement prouvé. Ramenant sa pensée, son âme tout entière, en un point principal de son œuvre, il y entraîne l'âme du spectateur par une invincible fascination. Rubens qui, au contraire, n'aime à rien

l'atelier dans le vestibule, etc., et de là, à la chapelle, etc., la livraison des matériaux, les frais des ouvriers, priseurs, entrepreneurs, par signification. . . . . fl. 176, 14 1/4.

Item, le 8 janvier 1615, on a fait accord avec Pierre-Paul Rubens et David Remeeus, doreur, touchant leurs ouvrages et travaux en présence des doyens, etc ; dépensé alors. . . . . fl. 46, 18.

Item, le même jour, payé à compte au dit sieur Pierre-Paul Rubens. . . . . fl. 1000.

Item, payé à David Remeeus pour la dorure des cadres du tableau et des deux volets presque . . . . fl. 110.

Item, l'an 1615, payé pour 323 pots de bière consommés par les ouvriers en construisant la muraille. . fl. 40, 2.

N. B. De cette somme le dit sieur Rubens doit payer la moitié, mais point du reste.

Item, l'an 1615, payé pour une paire de gants présentée à l'épouse du dit sieur Rubens. . . . . . fl. 8, 10.

(*Ici plusieurs autres dépenses dont nous supprimons la mention, et qui se trouvent dans cet accord.*)

Item, le 16 décembre 1622, le doyen Jean de Leese a passé son compte général d'administration et délivré à la chambre (l'assemblée des supports) la quittance générale du sieur Pierre-Paul Rubens, peintre, par laquelle celui-ci reconnaît avoir reçu la somme de *quatre cents livres* de gros (2,400 fl.) en paiement entier du tableau posé sur l'autel en date du 16 février 1621.

Recherché et collationné ès registres de la chambre des arquebusiers d'Anvers par le soussigné secrétaire de la dite chambre.

Anvers, le 27 juillet 1771.

F.-B. Beltens.

(Traduit du flamand par M. Gachet.)

[1] Voici, dit Reynolds, la manière dont je me suis servi pendant mon séjour à Venise pour me rendre utiles les principes des maîtres de cette école : lorsque je remarquais quelque effet extraordinaire de clair-obscur dans un tableau, je prenais une feuille de mon cahier dont je noircissais toutes les parties dans la même gradation de clair-obscur que l'était le tableau, en laissant intact le papier blanc pour représenter la lumière, et cela sans faire attention au sujet ni au dessin des figures. Quelques essais de cette espèce suffisent à faire connaître la méthode des peintres vénitiens dans la distribution des jours et des ombres : un petit nombre d'épreuves me convainquirent que le papier était toujours tacheté à peu près de la même manière, et il me parut que la pratique générale de ces maîtres était de ne pas donner plus d'un quart du tableau au jour, en y comprenant la lumière principale et les lumières secondaires; un autre quart à la plus forte ombre possible, et le reste aux demi-teintes. Il paraît que Rubens a donné plus d'un quart de ses ouvrages à la lumière et Rembrandt beaucoup moins, c'est-à-dire tout au plus un huitième; ce qui fait que sa lumière est extrêmement brillante.

(Reynolds, Œuvres complètes, tome II, page 187 et 188, in-8°. Paris, 1807.)

sacrifier, fatigue bientôt l'attention, en l'appelant à la fois par un égal intérêt dans toutes les directions de la toile. Si ses figures sont supérieurement exécutées, aucune d'elles ne nous subjugue par le caractère de son élévation; lorsque la lumière inonde ses tableaux, nous ne savons d'où elle arrive, et l'on croirait volontiers que le peintre avait l'habitude de travailler en plein air. Aussi, admirable par le mouvement des groupes, la splendeur des décorations, la limpidité des fonds, est-il resté inférieur dans l'étude des types, dans l'expression des passions de l'âme, qui, fuyant le tumulte et l'éblouissement du monde, aime à se retirer dans l'ombre mystérieuse des rêves. Rembrandt, nature méditative, semble avoir peint, du fond d'une prison, ses pensées, ses hallucinations sublimes : la lumière rendue si vive par les ombres ambiantes, c'est le chemin des apparitions qui descendaient à lui, et par lequel s'élevait son âme; ces éclairs soudains sont ceux de son génie ardent, concentré comme le foyer de la lentille d'Archimède.

Admirable d'exécution, prodigieuse de couleur, *la Descente de Croix* de Rubens n'a rien de chrétien. Voyez-vous cette tête pendante, ces membres flasques et pesants, cette mort réelle? Ce n'est pas le Christ endormi d'un sommeil de trois jours, c'est un Hercule mort à jamais. La dissolution commence; ce cadavre va retourner aux éléments, la poussière à la poussière; point de résurrection à la mort païenne; plus rien au delà du tombeau. Et cette robuste matrone, drapée à la manière des pleureuses que l'antiquité payait aux jours des funérailles, c'est la Vierge dont la résignation et la foi devraient étouffer les sanglots humains. Combien Lesueur a mieux senti la poésie du christianisme! Autant il est inférieur à Rubens par la hardiesse, l'éclat et la vigueur, autant il le surpasse, dans le même sujet, par la suavité du sentiment. Sans doute, l'énergie du drame de Lesueur est affaiblie par la dispersion des personnages; mais comme chaque tête est expressive! En elles, la foi a surmonté la douleur, comme le Christ triomphera de la mort. Et ne voit-on pas déjà l'âme rayonner à travers ce corps diaphane, pareille à la flamme d'une lampe sacrée? La tête, doucement inclinée, ne paraît qu'endormie. Mais, il faut le dire, jamais Lesueur n'eût osé opposer immédiatement la couleur de la chair du Christ à un linceul d'une blancheur aussi éclatante que l'est celui de Rubens, qui se faisait un jeu des difficultés et des tours de force. Titien lui-même ne l'aurait point tenté sans amortir le blanc par une de ces teintes dorées qu'il semblait emprunter aux rayons du soleil couchant.

Et qu'importent après tout à Rubens tous vos songes mystiques? N'est-il pas le peintre de la vie, de la vie bien vivante, le poëte de la forte santé que jamais la fièvre de la pensée ne fit pâlir? Croyez-vous qu'il aimait ces vieux maîtres flamands avec leurs saints étiques? Des hommes robustes et forts, bateliers, forgerons, paysans de la Flandre, vivront sur ces toiles apôtres, saints, martyrs ou bourreaux. Jupiter, Hercule, Antinoüs, Mercure, prêteront tour à tour leurs traits au Dieu chrétien. Les Amours et les Anges, belges joufflus à tête ronde, seront à peine soutenus par leurs ailes.

Chargé par la confiance des princes de négociations délicates, Rubens fut quelquefois redevable à ses pinceaux du succès de ses ambassades, et la fréquentation des cours doubla l'éclat de son style naturellement somptueux. C'était vers l'an 1619. La trêve de douze ans, signée entre l'Espagne et la Hollande, allait toucher à sa fin. Épuisée de ressources, la Belgique aspirait à la paix. Seul, le parti national s'agitait, en Hollande, à la voix de Barnevelt qui ne tarda pas à mourir sur l'échafaud avec une stoïcité digne des temps antiques. Le champ restait libre aux intrigues du prince d'Orange : dévoré d'ambition, Maurice nourrissait le projet de se rapprocher secrètement de l'Espagne, et l'archiduc Albert prêtait à ses insinuations une oreille complaisante. Mais, séduit par l'illusion d'une alliance avec l'Angleterre, Philippe III n'écoutait que le comte de Gondomar, son ambassadeur à Londres. Celui-ci lui faisait entendre que le duc de Galles, depuis Charles Ier, était résolu à faire au profit de l'Espagne une descente en Hollande, et à demander la main de l'Infante. De son côté, Louis XIII, pour contre-balancer l'influence de l'Angleterre unie à celle des protestants français, proposait au roi d'Espagne une alliance offensive contre la Hollande, foyer de l'hérésie. Pendant les hésitations de Philippe III, l'archiduc Albert redoublait d'activité pour arriver à un moyen de pacification : une dame Tserclaes, *femme noble, très-catholique, et d'âge fort sage*[1], lui servait d'intermédiaire auprès du prince

[1] Correspondance des archiducs.

d'Orange, auquel il ne restait plus qu'à faire agréer le prix de sa défection, lorsque le roi d'Espagne fut surpris par la mort. Le besoin de la paix était si impérieux pour les parties belligérantes, que l'expiration de



P.P. RUBENS. P. H. CABASSON. D. CARBONNEAU. SC.

LES FILS DE RUBENS.

la trêve ne fut pas le signal de la reprise immédiate des hostilités : les négociations continuèrent ; Rubens et la dame Tserclaes en furent les agents les plus actifs. Celui-là avait l'espérance de réunir autour d'Isabelle un parti national dégagé des influences espagnoles et capable de rendre à la Belgique désolée la richesse et le repos. Voilà les motifs qui chez Rubens imposaient silence à toutes les autres susceptibilités du patriotisme :

en lui l'artiste l'emportait sur le citoyen. Les complications de la guerre de *trente ans*, l'élévation de Richelieu aux affaires, avaient accru les difficultés. Le sieur de Baugy, résident français à Bruxelles, dénonçait comme un danger l'influence exercée par le peintre sur l'esprit d'Isabelle et attribuait, dans la suite, à un intérêt d'argent, toutes ses manœuvres politiques. Le sieur d'Espesses, autre émissaire de Richelieu établi à La Haye, le signalait comme un agent d'intrigues dont la dame Tserclaes était l'instrument vénal.

Toutes ces préoccupations n'empêchaient pas Rubens de donner beaucoup de temps à la peinture; mais le nombre de ses ouvrages serait, néanmoins, un mystère, si l'on ne connaissait la manière dont il avait réglé sa vie : il se levait à quatre heures du matin, entendait la messe, s'installait dans son atelier. Comme il redoutait à l'excès l'influence de la bonne chère sur l'imagination de l'homme, il était d'une extrême frugalité. Le soir des beaux jours, il aimait à se promener autour des remparts d'Anvers, monté sur un de ces fiers chevaux d'Andalousie, à la tête arquée, aux crins flottants jusqu'à terre, et qui lui servaient de modèles. Rubens entretenait de nombreuses correspondances avec les artistes et les savants de tous les pays : en Italie, avec Jérôme Aléandre et le sculpteur Duquesnoy; en France, avec les Dupuy, les de Thou, si célèbres, l'un dans les lettres, l'autre par sa fin tragique; et surtout avec Peiresc, l'illustre antiquaire de Provence que le vieux Balzac appelait, dans ses lettres précieuses, *une pièce du naufrage de l'antiquité, une relique du siècle d'or.* « J'ai veu avec un grand plaisir — écrivait le naïf Peiresc au greffier d'Anvers — l'inventaire du cabinet de « monsieur Rubenius à qui je vous supplie de faire mes très-humbles remercîments de tant d'offres de son « honesteté qu'il m'a daigné faire. Je le servirai de tout mon cœur en tout ce qu'il m'employera, ne pouvant « assez admirer la richesse de ses figures. Je vouldrois bien pouvoir faire un voyage en ce pays-là pour en avoir « la veue, et surtout de ces belles testes de Cicéron, de Sénèque et de Chrysippus, dont je lui desroberois « possible un petit griffonement sur du papier, s'il me le permettoit[1]. »

Passion de savant fossile! Peiresc voulait aller en Flandre visiter Rubens, mais surtout Chrysippus.

« Je ne puis — disait-il encore — assez me louer de son honesteté, ni célébrer assez dignement l'éminence « de sa vertu et de ses grandes parties, tant en l'érudition profonde et cognoisçance merveilleuse de la bonne « antiquité qu'en la dextérité et rare conduitte dans les affaires du monde, non plus que l'excellence de sa « main, et la grande doulceur de sa conversation en laquelle j'ay eu le plus agréable entretien que j'eusse eu de « fort longtemps. »

Ce fut par l'intermédiaire de Peiresc que Rubens obtint pour la vente de ses gravures en France un privilége qui lui occasionna dans la suite un procès dans lequel il fut accusé de tirer, au moyen de ses planches, des sommes énormes du royaume. Les deux savants se tenaient au courant des nouvelles politiques, des découvertes dans les lettres, les arts, les sciences, et faisaient un échange continuel de publications écrites dons toutes les langues de l'Europe. Tantôt Rubens se réjouit de recevoir de son ami des inscriptions, des empreintes prises sur les pierres et camées antiques, *la diva vulva con ale di papilioni*[2]; tantôt il lui fait parvenir en Provence le fragile mécanisme du *mouvement perpétuel,* découverte faite par un de ses amis, et qui le remplit d'enthousiasme. Puis, il s'aventure en dissertations dans sa *Théorie de la figure humaine*[3], sur

[1] Lettre à Peiresc.

[2] Au même.

[3] Ce manuscrit latin fut copié par un certain Johnson pour la Société des antiquaires de Londres. On croit l'original à Paris, mais il ne nous a pas été possible de le trouver, pas plus qu'un autre ouvrage attribué à ce peintre : *de Coloribus.* Vers la fin de 1772, Jombert, libraire de Paris, acheta, à la vente Huquier, une collection de planches de cuivre gravées d'après les dessins de Rubens, et un recueil d'annotations latines qui déjà avaient été fort mal traduites en français. Jombert les fit traduire de nouveau; mais il poussa l'ignorance jusqu'à supprimer, sous prétexte de rêveries, deux chapitres de Rubens : l'un touchant la cabale et la chimie, l'autre relatif à la formation primitive de l'homme créé d'abord hermaphrodite, puis divisé en deux sexes, comme on le voit dans le *Drame de la vie humaine* de Giorgione, et au mariage de la lune avec le soleil. Au reste, Cardan, Albert Durer, Jean-Paul Lomazze, Vincent Scamozzi, et tant d'autres s'étaient déjà livrés à des spéculations de même nature :

« Ces grandes proportions harmoniques que Lomazze sait découvrir dans le corps humain par les nombres et les tons de la « musique — dit Hilaire Pader, son traducteur — témoignent de la parfaite symétrie de ce petit monde; c'est pourquoi l'homme « est dit le plus parfait œuvre de la nature, l'image du Créateur et le roi des animaux qui contient dedans soi les quatre éléments

les opérations de la chimie, les hermaphrodites, le mariage du soleil avec la lune, l'harmonie des mondes. Aspirations intelligentes vers les hauteurs de l'absolu où toutes les notions humaines, semblables aux rayons



LA CONCLUSION DE LA PAIX. (GALERIE DE MÉDICIS.)

du soleil, convergent à l'éternelle vérité! Mais Rubens redevenait bientôt un homme positif, un homme d'affaires. D'après sa *Théorie de la figure humaine,* recueil désordonné de réminiscences et d'opinions

« de sorte que non-seulement la musique y trouve la division de ses tons, la géométrie ses points, lignes et figures; mais, de

personnelles que Rubens écrivait à la marge de ses cahiers de dessin, l'homme fait à l'image de Dieu est le prototype de la beauté dans la création; la beauté de la femme n'est que de second ordre, un dérivé, bien qu'elle surpasse celle de l'homme par l'élégance et la grâce. A partir de sa première chute, l'homme aurait subi des dégénérescences graduelles et dès lors emprunté aux animaux des traits et des instincts. C'est là une des nombreuses contradictions de Rubens, qui ne tardera pas à nous dire, d'abord, que le type de l'homme est absolu, indépendant de sa nature; ensuite, qu'il est un composé de tous les éléments de l'univers. Il rapporte la figure humaine à ces principes géométriques : le cube, la sphère, la pyramide. La sphère préside à la formation de la tête, le cube à celle du tronc, et, c'est suivant la pyramide, que les membres de l'homme diminuent graduellement vers leurs extrémités. Au cube se rattachent les corps forts et robustes, les héros, les athlètes. Les anciens ont connu trois types de la force :

L'Hercule Farnèse auquel le sculpteur a donné les traits les plus caractéristiques du lion, du taureau et du cheval; et, en effet, les cheveux d'Hercule ont une parfaite analogie avec la crinière du lion et du cheval; le front participe du taureau et du lion; le chignon du cou, son emmanchement sur les épaules, sont charnus, musculeux, comme dans le taureau.

On remarque dans le second type, supérieur au premier par l'élégance, plus d'élévation dans la poitrine, de largeur dans les épaules, de longueur dans les bras, de fermeté dans les muscles du ventre. La hanche est saillante, les cuisses épaisses et diminuant en forme de pyramide jusqu'au pied dont le talon est développé. Les muscles s'élèvent en monticules.

Le troisième type se distingue par une complexion plus sèche, la grandeur des os, la longueur de la tête, le développement des bras, des cuisses, des jambes, la platitude du ventre, la fermeté des chairs, la saillie des tendons, qui, pareils à des cordes, soulèvent la peau par leur relief. Exemple, le gladiateur qui porte un coup à son adversaire en se préservant de celui dont il est menacé.

Mais un quatrième modèle de la vigueur physique n'existerait, au dire de Rubens, que dans l'idéal des artistes : c'est le Christ, le Christ auquel le peintre prêtera, dans le cours de ses ouvrages, les foudres de Jupiter pour châtier le monde.

De la sphère dérivent les formes arrondies de la femme : l'élévation du dos, les épaules, la poitrine, le ventre, tous ses contours. A l'exemple des statues antiques, la beauté est également éloignée de la maigreur et de l'embonpoint. Des chairs solides, à la fois blanches et d'un rouge pâle, mélange de *lys et de roses, de lait et de sang;* le visage gracieux; un col élancé blanc et flexible comme celui du cygne; des épaules médiocrement larges, le bras arrondi, la main, les doigts souples et allongés; la poitrine unie, ample, un peu élevée; les seins fermes, doucement séparés; les reins vigoureux et minces à la taille, un buste presque triangulaire; le ventre ferme, mais d'un contour doux et coulant jusqu'à la partie naturelle petite et relevée; la partie du dos entre les deux aisselles plate, un peu enfoncée dans le milieu, comme un sillon creusé le long de l'épine; le contour des épaules fuyant; les fesses charnues, retroussées; les cuisses fortes; le genou rond; la jambe saillante et diminuant avec grâce jusqu'à son pied, petit et bombé au coude : telle est aux yeux de Rubens la

« surcroît, l'astrologie y trouve ses astres, la philosophie sa matière et sa forme, et la chymie la différence de ses vaisseaux et « fourneaux. Et ne t'étonne pas si je mêle ici la chymie, car je t'assure que si tu n'es spagyrique tu ne deviendras pas excellent « peintre....

« Les navires, barques, galères et semblables sont tirés du corps humain, à l'exemple de l'arche de Noé.... Ceux qui ont « mesuré ce petit monde ont divisé le corps en six pieds, le pied en dix degrés, et le degré en cinq minutes, qui firent le nombre « de soixante degrés et de trois cents minutes, auxquelles ils parangonnèrent autant de coudées géométriques par lesquelles « l'arche de Noé fut décrite par Moyse; car, comme le corps humain a trois cents minutes de long, cinquante de large et trente « de haut; aussi l'arche fut de trois cents coudées de long, cinquante de large, trente de hauteur. (Voy. *Théorie de la figure humaine*, etc. 1773, in-4°. Paris, Jombert.) Ce livre, simple extrait du grand manuscrit auquel Rubens devait consacrer un article spécial de son testament et que nous avons en vain cherché, est presque entièrement dépourvu d'esprit et de logique. TH. S.

Un autre cahier d'études a été gravé par P. Pontius en vingt feuilles, et un troisième, faussement attribué à Van Dyck qui n'y a fourni que deux têtes, par le comte de Caylus. (Voyez Basan, *Dict. des Grav.*, page 224.)

beauté de la femme. Et néanmoins il lui donnera trop souvent des formes masculines; il choisira même ses



P.P RUBENS. P. Æ—CABASSON. D. PANNEMAKER. SCULP.

VÉNUS ET LES AMOURS.

vierges parmi les beautés rubicondes, les filles aux larges reins, aux robustes mamelles, dont on fait les

Libertés et les Républiques. Voyez plutôt la Madeleine, dans le tableau qui représente *le Christ au tombeau?* C'est une maritorne des tavernes flamandes. Sa chevelure, bas plantée sur un énorme cou, traîne jusqu'à terre, en passant sur ses yeux, qui pleurent des ruisseaux. Agenouillée, elle tient dans ses mains les clous du crucifiement, tandis que Marie, la bouche grande ouverte, hurle sa douleur maternelle.

Dans *la Fuite en Égypte,* la Vierge, couverte d'un chaperon, ressemble par ses proportions gigantesques à ces statues de pierre qui portent à leur front la couronne murale pour représenter les villes. C'est à la Vierge, assurément, qu'il appartient de protéger l'Enfant Jésus et saint Joseph contre les accidents qui pourraient survenir en chemin. La sainte famille marche par un clair de lune, que l'on prendrait pour le jour même, tant les couleurs fières et brillantes répandent de lumière dans ce tableau.

Réconciliée avec son fils Louis XIII à Angoulême, et de retour à Paris, en 1620, Marie de Médicis, qui voulait enrichir son palais du Luxembourg des ouvrages d'un grand peintre, fit appeler Rubens, à la recommandation du baron de Vicq, ambassadeur des Pays-Bas, et lui demanda l'histoire de sa vie en vingt-un sujets. Mais, au lieu d'une histoire réelle, le peintre composa une espèce de poëme allégorique dont chaque tableau est un chant[1]. Conception turbulente, bizarre, où se trouvent réunis en personnes sur la terre, au sein de la mer, dans l'Olympe et le ciel chrétien, dans la Fable et l'Histoire de France, les divinités, les éléments, les idées abstraites. La passion de l'époque était aux allégories. Nous avons vu que Rubens en avait pris le goût à son maître Otto-Venius, qui a écrit sur cette matière un livre illustré de figures, bon tout au plus, s'il faut en croire Reynolds, à amuser les enfants. Rubens prodigua les emblèmes, peupla la terre, le ciel et l'onde de personnages étonnés de se voir ainsi réunis. Les uns, dans une entière nudité, étalent leurs formes plantureuses animées d'un sang réel; les autres, revêtus de draperies flottantes, promènent l'orgueil de leur splendeur. L'or, les pierreries, le satin, le velours, ruissellent sous la lumière, la reflètent, ou boivent ses rayons. Mais, qui pourrait tout d'abord démêler sans programme le sens de ces allégories tour à tour ingénieuses et grossières?

La femme qui joue du violoncelle c'est l'Harmonie accordant toutes les facultés de la princesse. Les trois Parques, sœurs cruelles, mais ici bienveillantes, filent les jours d'or et de soie de l'enfant aimée des dieux; Mercure descend du ciel avec l'Éloquence; la fontaine de Castalie verse la poésie de ses flots.

Voyez-vous Jupiter et Junon assis sur les nuées? Ils s'entretiennent du mariage de la princesse florentine avec Henri IV. C'est une douce conspiration : l'Amour a présenté au prince le portrait de Marie de Médicis, l'Hymen lui vante sa beauté, la France ses vertus, pendant que deux Amours enlèvent son casque et son bouclier, comme pour éloigner, un moment, de son cœur épris, toute pensée de guerre et de vaillance.

Ici, l'évêque de Marseille vient sous son dais au-devant de la reine. Vêtue d'une tunique bleue étoilée de lis d'or, la France reçoit sa souveraine sur un pont de barques. Pour protéger la galère qui l'a portée, Neptune est arrivé à Marseille avec elle, suivi de sa famille marine : trois sirènes, beautés à queue de poisson, tourmentent de leur joie folâtre et lascive l'onde qui jaillit en flocons d'écume autour de leurs flancs musculeux; les Tritons joufflus font retentir leurs conques, tandis que la Renommée plane dans le ciel embrasé de la Provence, pour annoncer partout la nouvelle de l'heureuse arrivée.

Là, c'est la ville de Lyon. Sur un char attelé de deux lions montés par des Amours, la cité vient aussi à la rencontre du roi et de la reine qui, sous les traits de Jupiter et de Junon, sont assis dans les hauteurs de l'Olympe, le roi sur le dos de l'aigle, porteur de la foudre, la reine sur le char aux deux paons, emblèmes de l'orgueilleuse puissance. Les deux oiseaux stupides font une roue plus éblouissante que l'arc-en-ciel.

Plus loin, Mercure, le dieu de l'éloquence et du vol — pensée ingénieuse de l'antiquité et si réelle encore parmi nous — ne rougira pas d'offrir, dans une entière nudité, et en compagnie du cardinal de La Rochefoucauld, un rameau d'olivier à Marie de Médicis en signe de sa réconciliation avec son fils Louis XIII.

Un tableau moins chargé de vains ornements c'est celui qui représente *Henri IV confiant le gouvernement à Marie de Médicis.* Les portraits en sont admirables. Rubens affectionnait pour ses portraits, un peu moins

[1] Voir les *Recherches et indications* à la fin de la monographie.

que Van Dyck peut-être, les draperies noires qui font ressortir plus vivement le relief des traits et l'éclat des fraîches carnations. Ici la reine est vêtue d'une robe violette qui est d'un effet plein d'originalité et de charme.

Rubens semble avoir épuisé comme pour étonner le spectateur toutes les ressources de son style théâtral dans la galerie du Luxembourg : grands effets, surprises mécaniques. Réunies aujourd'hui au musée du Louvre, ces toiles sont toutes des prodiges pour la hardiesse de la manière et l'éclat du coloris. Cette œuvre, qui est à la fois une féerie et une débauche de l'art, fut exécutée, il y a quelques années, aux Gobelins en tapisseries. Rubens est surtout un illustre décorateur.



V. BEAUCE .D. A. LAVIEILLE.S.

LE CHATEAU DE STEEN.

Vers la fin du mois de mai 1625, l'artiste vint à Paris pour y achever les deux derniers tableaux de la galerie; et la reine, qui se plaisait en sa compagnie, se fit préparer un siége dans l'atelier. Elle pria un jour M. de Bautru de présenter Rubens dans un cercle composé des dames de la cour :

— « Madame la duchesse de Guémenée brille entre toutes par l'éclat et l'élégance de ses charmes, dit Rubens.

— « Vraiment, répondit M. de Bautru, c'est une beauté singulière, une merveille du monde.

— « Y aurait-il au nombre de mes dames, demandait peu après la reine à l'artiste, quelque beauté supérieure à celles que vous avez admirées dans vos voyages?

— « Si j'étais Pâris, je donnerais la pomme d'or à la duchesse de Guémenée.

— « Vous êtes bon juge[1].

[1] Michel, Vie de Rubens, p. 123, 124.

Ce fut à Paris que Rubens fit la première rencontre du duc de Buckingham, ce favori de Charles I[er], si célèbre par l'audace de ses entreprises galantes auprès des reines, ses folies politiques et sa magnificence. Cette liaison entre Rubens et Buckingham devint si étroite, que le peintre, visité plus tard à Anvers par le ministre anglais, consentit à lui céder, pour la somme de 100,000 florins de Brabant, suivant Michel, 100,000 florins de Hollande, au dire d'Houbraken, 10,000 livres sterling, selon Walpole, la collection qui faisait la gloire de son cabinet, se réservant toutefois le moulage des antiques exécuté aux frais du gentilhomme. Entre autres objets livrés à Michel le Blond, pour le compte du duc, se trouvaient cent tableaux : dix-neuf Titien, vingt-un Bassan, treize Véronèse, huit Palma, dix-sept Tintoret, trois Léonard de Vinci, trois Raphaël, treize Rubens[1]. Houbraken et Sandrart trouvaient fort exagéré le prix de cette vente. Aussi le premier nous assure que le peintre « savait gagner de l'argent par tous les moyens »; l'autre « qu'il passait pour ne pas être fort généreux, et que beaucoup l'accusaient de tenir la main bien serrée sur ses écus sonnants. » Sans pousser, par exemple, l'avarice à l'excès où la portait Rembrandt, — parce qu'il était, avant tout, dominé par l'esprit des bienséances mondaines et enclin à la vanité de cette bourgeoisie marchande de Belgique et de Hollande, en qui l'amour des arts eut, peut-être, pour principe l'ostentation de l'opulence; — Rubens brûla toute sa vie de la soif de l'or. Toujours il se plaignait de ne pas être assez largement payé, comme si l'art n'avait d'autre fin que la richesse, et le génie d'autre récompense digne de lui que la couronne d'or. Les tableaux du Luxembourg, à peine terminés, il se plaint amèrement à son ami Peiresc de n'en pas tenir l'argent : *Io mi stuffo di questa corte*[2]. Puis, il tremble d'être compromis par ses opinions aux yeux de Richelieu, de perdre une magnifique commande, et il ne cesse de glorifier la générosité de Buckingham, en la comparant avec ironie à la mesquine reconnaissance des souverains. Un alchimiste, qui a trouvé la pierre philosophale, lui offre de partager le fruit de sa découverte, s'il veut consentir à lui faire quelques avances pour organiser ses fourneaux : « Non pas, dit Rubens, vous êtes venu vingt ans trop tard; j'ai trouvé la pierre philosophale sur ma palette. » Son activité mercantile ne lui laissant pas le temps de penser, le portait à travailler, pour ainsi dire, au mètre, à la journée, ainsi qu'un décorateur vulgaire, et faisait courir sur les toiles ses inépuisables pinceaux comme des ruisseaux dans les plaines.

A l'exemple de Raphaël, Rubens élevait autour de lui une famille de jeunes peintres devenus, la plupart, de grands maîtres : Van Dyck, Jordaens, Gaspard de Crayer, Van Egmont, Diepenbeek, Corneille Schut, Erasme Quellyn, Momper, Vildens, Lucas van Uden, François Sneyders, constellation qui gravitait autour de son génie. Tandis que les uns travaillaient à ses tableaux d'histoire et de genre, les autres s'occupaient de paysages et d'animaux. Fidèle aux procédés employés par le maître, le pinceau des élèves a quelquefois trompé des regards exercés.

Les vastes toiles de la galerie du Luxembourg esquissées par Rubens à Paris et peintes à Anvers dans son atelier, en deux ans suivant Michel[3], en trois d'après Walpole[4], sont l'ouvrage collectif des élèves achevé par les touches larges et éclatantes du maître.

Afin d'étendre sa renommée par la gravure, Rubens dirigeait le burin des artistes Bolswert, Paul Dupont, Lucas Vosterman, ses plus fidèles interpretes, et il gravait lui-même des eaux fortes pleines de caractère. Telle fut sa vogue que l'on avait quelquefois recours à sa belle main pour les titres de livres, les vignettes, les culs-de-lampes, les images de missels. Durant le marché du vendredi, il se faisait à Anvers, dit Campo Weyermann, un commerce considérable, mais le plus souvent frauduleux, d'ouvrages de divers genres que d'avides brocanteurs répandaient dans tous les pays de l'Europe sous le nom de Rubens.

Dans le cours du mois de juillet 1626, il perdit sa femme Isabelle Brandt. — « Oui, j'ai perdu, dit-il à son ami Valavès[5], une excellente compagne; on pouvait, que dis-je? on devait la chérir même par raison, car elle

[1] Smith, Life of Rubens, p. XXXI.

[2] Lettre à Peiresc, 1625.

[3] Michel, Hist. de la vie et des ouvr. de Rubens, page 122.

[4] Walpole, Anecdotes of painting in England, vol. II, page 141.

[5] Lettre à Valavès, juillet 1626.

n'avait aucun des défauts de son sexe, etc. » Mais Houbraken fait observer, avec malignité, qu'elle en avait,



HENRI IV. (GALERIE DE MÉDICIS.)

au contraire, le plus ordinaire : Isabelle aurait à la fois aimé son mari et Van Dyck, son élève. Le peintre se

serait, dit-on, vengé, dans la suite, de l'infidélité d'Isabelle, dans quelques-uns de ses tableaux, notamment dans celui du *Jugement dernier,* où l'on voit un diable qui, la serrant dans ses griffes, l'entraîne dans les flammes.

Cependant la Hollande avait repris les hostilités. La guerre d'Allemagne lui prêtait des secours inconnus. Richelieu s'efforçait d'isoler l'Espagne, tandis que Philippe IV ne cessait de poursuivre une alliance avec l'Angleterre. Chargé d'en entamer la négociation, Rubens avait parfaitement compris qu'il fallait absolument à l'Espagne une force auxiliaire capable de la protéger contre l'audacieux et persévérant génie de Richelieu. C'est pourquoi il entreprit une tournée vers les frontières de la Hollande pour avoir l'occasion de s'entendre avec Balthasar Gerbier, résident anglais à La Haye. Ce voyage avait les apparences d'une promenade artistique.

« Après la mort de sa femme — dit Sandrart — Rubens voulut chercher une distraction dans les « voyages. Il partit donc pour la Hollande, visita les artistes de ce pays : Honthorst, à qui il acheta son « tableau : *Diogène cherchant un homme*..., Abraham Bloemaert, Cornille Poelembourg. Honthorst étant « retenu chez lui par une indisposition, Rubens eut le désir de m'avoir pour compagnon. Partis à la suite d'un « festin donné en son honneur, nous visitâmes, durant quatorze jours, toutes les curiosités de la Hollande. « Je pourrais donner de longs détails sur ce voyage, sur les agréments de l'esprit de Rubens; qu'il me suffise « de dire que s'il excellait dans son art, il possédait également tous les genres de mérite; aussi était-il entouré « d'un respect universel. Il me parla avec enthousiasme dés scènes nocturnes de Honthorst, de l'élégance des « ouvrages de Poelembourg enrichis de gracieux paysages... »

Philippe IV mandait Rubens auprès de lui. L'ambassadeur partit dans le mois d'août 1628. Dans ses lettres, datées de cette époque, Rubens raconte l'immoralité de la cour, l'insolence de la noblesse, la décadence de la monarchie espagnole. Il faut compter au nombre des ouvrages qu'il laissa en Espagne : *l'Enlèvement des Sabines, la Réconciliation des Romains avec les Sabins, le Triomphe de l'Église,* sujet traité avant lui par Titien pour le roi Philippe II, dont le peintre calmait parfois la sombre tristesse par de riantes images. *Vénus et Adonis, Diane et Actéon, l'Enlèvement d'Europe,* copies de Rubens, d'après Titien, sont des ouvrages pleins d'esprit et de finesse traduits en langue flamande, au dire de Raphaël Mengs. Les originaux étaient réservés au duc de Galles, Charles I[er], qui ne les posséda jamais, puisqu'au lieu d'épouser l'Infante, comme l'Espagne l'avait un moment espéré, il reçut la main de madame Henriette de France. Rubens décora la chapelle des Carmélites, à la prière du duc d'Olivarez, peignit *le Martyre de saint André,* à la chapelle flamande, cinq portraits de Philippe IV et d'Élisabeth de Bourbon; celui du duc d'Olivarez et des grands de la cour. Dans une lettre, datée de Madrid[1], le peintre s'excuse auprès de son ami Peiresc « de ne l'avoir pas visité en Provence lorsqu'il se rendait en Espagne; lui apprend qu'il vient de commencer le portrait du roi à cheval en quoi Sa Majesté prend un si singulier plaisir qu'elle vient tous les jours le voir travailler; qu'il a déjà fait les portraits de tous les membres de la famille royale, et cela avec la plus grande facilité du monde en leur présence. »

— « Je vous supplie — écrit également Rubens à son ami le greffier d'Anvers — de prendre mon petit « Albert, cet autre moi-même, non pas dans votre sanctuaire, mais dans votre musée. J'aime cet enfant, et « c'est à vous, le pontife des muses, que je le recommande vraiment pour que vous en preniez soin, de « concert avec mon beau-père et mon frère Brandt, soit pendant ma vie, soit après ma mort. »

Sur l'invitation qu'il en avait reçue, Rubens alla visiter Jean, duc de Bragance, depuis roi de Portugal, à sa maison de chasse de Villaviciosa. Plusieurs gentilshommes espagnols et flamands accompagnèrent l'artiste. Mais le prince, averti de l'arrivée d'une si nombreuse compagnie, envoya à sa rencontre un cavalier chargé de dire à Rubens que Son Altesse ne pouvait le recevoir, des affaires sérieuses la rappelant subitement à Lisbonne. Elle priait en outre Rubens de vouloir bien accepter de sa main une gratification de cinquante pistoles. En souriant de l'avarice du monarque, Rubens exprima tous les regrets que lui inspirait le départ précipité de son noble amphitryon, refusa les cinquante pistoles, ajoutant qu'il avait eu le soin

[1] Lettre à Peiresc.

d'en prendre mille avec lui avant de se mettre en voyage. Surpris par la nuit, les cavaliers reçurent l'hospitalité dans un couvent. Le lendemain, pendant la messe, promenant au hasard ses yeux dans l'église, le peintre fut frappé par la vue d'un tableau qui lui semblait de sa propre main. Il se perdait en conjectures pour arriver à découvrir l'école et le nom auxquels pouvait se rattacher le mystérieux chef-d'œuvre. Plusieurs



LA MARCHE DE SILÈNE.

moines, tour à tour interrogés, semblaient, par un silence calculé, se plaire à l'impatience du cavalier inconnu qui dévorait des yeux la toile muette. Le prieur répondit enfin à son insistance :

— « Nous ne pouvons pas vous dire le nom de l'auteur de cet ouvrage.

— « C'est le peintre Rubens qui vous en supplie.

A ce nom célèbre, le moine pâlit et ajoute :

— « Celui qui a peint ce tableau est mort au monde, il est moine.

— « Moine, s'écrie Rubens, la lumière sous le boisseau! Mon père, dites-moi son nom et celui du couvent qui lui sert d'asile. Il faut qu'il en sorte; Dieu lui a donné le génie pour le faire rayonner comme un flambeau aux yeux des hommes. »

Vaincu par la lutte intérieure, le moine fidèle à l'humilité chrétienne chancelle et tombe évanoui sur les dalles de la chapelle. Bientôt après, il avait cessé de vivre. Ce moine était Xavier Collantes, l'auteur du tableau[1].

[1] Van Hasselt.

Rubens quitta l'Espagne emportant le titre de secrétaire du conseil privé, charge qui devait passer à son fils Albert[1], et de nouvelles instructions touchant l'alliance projetée avec l'Angleterre. Mais Philippe IV n'avait pu donner à Rubens que des décorations et des titres, tant l'argent était rare à la cour. Il dut néanmoins, pour prix de ses travaux, lui remettre un mandat sur l'Infante, ou plutôt sur « ces bonnes provinces belges qui avaient la réputation bien connue de ne jamais laisser protester les billets de leurs souverains[2]. »

Le 12 mai Rubens arrivait à Paris; quelques jours après à Bruxelles, d'où il repartit aussitôt pour Londres. Mais son ami et protecteur Buckingham avait été assassiné par Felton. Charles Ier prit le peintre en amitié : il fut entendu entre le monarque et l'ambassadeur que l'Espagne et l'Angleterre s'adresseraient mutuellement un plénipotentiaire, en attendant la conclusion officielle de la paix, et tandis que le grand trésorier Cottington arrivait à Madrid, don Carlos Coloma arrivait à Londres.

« Milord Carlil traita deux fois splendidement dans une semaine l'ambassadeur espagnol, ainsi que M. Rubens, qui fraya le chemin de sa venue[3] ». Cette mission remplie, l'artiste retourna à Anvers, et ne reparut à Londres que pour assister à la signature du traité, au mois de décembre 1630. Pour lui donner un témoignage public de son estime, Charles Ier le créa chevalier, et lui fit présent d'une épée magnifique et d'un collier de diamants.

La présence de Rubens donna une vive impulsion au goût des beaux arts en Angleterre. Alors commencèrent ces collections particulières, si célèbres aujourd'hui. Sous Charles Ier, le prix des tableaux et autres objets d'art fut triplé en Europe. Ce fut par les conseils du peintre que le roi d'Angletere fit l'acquisition des plus beaux cartons qui se vendaient en Hollande, et de la collection du duc de Mantoue, qui ne lui coûta pas moins de 20,000 livres sterling. Les peintures des plafonds de White Hall, exécutés par Rubens, portent le caractère de ce faux goût allégorique déjà tant reproché à l'artiste. Dans *l'Apothéose de Jacques Ier*, on voit les Vertus représentées par des députés, et la Prudence, sous les traits d'Apollon, qui tient dans sa main une corne d'abondance. Rubens reçut une somme de 3,000 livres sterling pour ses travaux à White-Hall, travaux réparés en 1780 par le peintre Cipriani[4].

Un des personnages les plus éminents de l'Angleterre, ayant un jour trouvé Rubens à son chevalet, lui demanda :

— « L'ambassadeur de Sa Majesté Catholique s'amuse parfois à peindre !

— « Je m'amuse quelquefois à être ambassadeur, » répondit Rubens, pour élever la dignité des arts au-dessus de l'orgueil diplomatique.

Cependant une fermentation nouvelle régnait au cœur des provinces wallonnes; la cause de la Hollande entraînait les provinces flamandes; Richelieu, triomphant, semait d'une main hardie l'or et les intrigues. Rubens partait pour négocier encore avec la Hollande, au nom de l'Espagne, muni d'un passe-port du prince d'Orange, lorsque les députés des États, qui venaient d'imposer à l'archiduchesse Isabelle leur volonté de traiter avec les Hollandais sans le concours des Espagnols, s'élevèrent contre les pouvoirs extraordinaires confiés à Rubens. Le duc d'Arschot l'alla rejoindre, exigeant de lui la remise de ses notes diplomatiques. Rubens fit preuve, en cette occasion, d'une humilité, d'une faiblesse tout à fait indigne d'un homme, et surtout d'un homme de génie, ce qui n'empêcha point le duc d'Arschot de lui écrire un billet où respire la superbe nobiliaire, mais dépourvue de toute dignité : « J'eusse bien peu obmettre de vous faire l'honneur « de vous respondre pour avoir si notablement manqué à vostre devoir de venir me trouver en personne sans « faire le confident à m'escrire ce billet qui est bon pour persones égales, puisque j'ay esté depuis unze heures « jusqu'à douze heures et demie à la taverne, et y suis retourné le soir à cinq heures et demie, et vous avez eu « assez de loisir pour me parler....... Tout ce que je vous puis dire, c'est que je seray bien ayse que vous « appreniez dorénavant comme doivent escrire à des gens de ma sorte ceux de la vostre, etc. »

[1] Le même qui écrivit plus tard un livre sur les costumes de l'antiquité : *De re vestiariâ.* Th. S.

[2] Émile Gachet, Introduction aux lettres de Rubens. Bruxelles, 1840, in-8°.

[3] Walpole, Anecdotes of painting.

[4] Dallaway, les Beaux-arts en Angleterre.

La gouvernante des Pays-Bas eut la faiblesse de rappeler son ambassadeur, qui, se retirant des affaires, retrouva dans les arts les joies que la politique lui avait un moment ravies. La mort de l'Infante vint le



P.P. RUBENS . P. Æ-CABASSON . D. PANNEMAKER. SCULP.

LA VISITATION.

délivrer, à jamais, du commerce énervant des cours. Il épousa, le 6 décembre 1630, à Anvers, une belle jeune fille de seize ans, Hélène Forment, qui couronna de fleurs et de fruits sa vieillesse, poétique ruine, en lui donnant cinq enfants. Mais, au dire de Campo Weyermann, Rubens ne tarda pas à s'apercevoir « que la cour, une belle jeune femme et le vilain mal de goutte, sont trois bénédictions dont pourrait fort bien se passer un vieillard. »

....

Le cardinal-Infant Ferdinand, frère de Philippe IV, venait, après la sanglante bataille de Nordlingue, prendre possession du gouvernement général des Pays-Bas. La ville d'Anvers le reçut dans ses murs, au mois de mai 1635, avec grande pompe. Ordonnateur de la fête, Rubens fit, de sa main, les esquisses légèrement coloriées qui ornèrent les onze arcs de triomphe élevés sur le passage du prince.

En 1636, le génie du peintre jeta un de ses derniers éclairs : *le Martyre de saint Pierre* de la cathédrale de Cologne.

« Vostre gloire et vostre célébrité, Monsieur, — écrivait Rubens à son compatriote le sculpteur Duquesnoy, « qui venait de tailler la statue de saint André à saint Pierre de Rome, — rejaillissent sur notre nation entière. « Si mon âge et une goutte funeste qui me dévore ne me retenoient ici, je partirois à l'instant et irois admirer « de mes propres yeux des choses si dignes d'éloges. Mais, puisque je ne puis me procurer cette satisfaction, « j'espère du moins avoir celle de vous revoir incessamment parmi nous, et je ne doute pas que notre chère « patrie ne se glorifie un jour des ouvrages dont vous l'aurez enrichie. Plût au ciel que cela arrive avant que « la mort, qui va bientôt me fermer les yeux pour jamais, me prive du plaisir inexprimable de contempler les « merveilles qu'exécute cette main habile que je baise du plus profond de mon cœur[1]. » A peine cette lettre était-elle arrivée à sa destination, que Rubens succombait à un accès de goutte remontée, le 30 mai 1640, âgé de soixante-deux ans et onze mois.

Magistrature, clergé, noblesse, bourgeoisie, peuple d'Anvers, suivirent dans l'église collégiale de Saint-Jacques, où il fut déposé dans le caveau de la famille Forment, le cercueil qui contenait les restes du peintre. Trois jours après, fut célébré, en son honneur, un service funèbre dont la pompe, digne de l'orgueil des rois, rappelait le caractère de ses peintures.

On trouva dans son cabinet des richesses considérables : joyaux, objets d'art, curiosités de toute nature : six chaînes d'or et plusieurs bagues, souvenirs de divers souverains; le cordon de chapeau en diamants que lui avait donné Charles Ier d'Angleterre et qui ne valait pas moins de dix mille écus[2]. Sculptures en ivoire, cristaux de roche, médailles antiques et modernes, agates orientales, onyx, cornalines et plus de deux cent trente tableaux de peintres italiens, flamands, hollandais, dont quatre-vingt-treize de Rubens[3] : l'ensemble de tous ces objets mis en vente devait produire plus d'un million.

Rubens avait dominé dans toutes les parties de son art : histoire, allégorie, genre, paysage, portrait, animaux, fruits et fleurs. Pareille à cette corne d'abondance que le peintre semblait à plaisir reproduire si souvent dans ses ouvrages comme l'emblème de son propre génie, sa fécondité fut inépuisable. A l'exemple de la plupart des maîtres coloristes, il faisait ses esquisses au pinceau : de là les négligences, le relâchement reprochés à ses contours. Plus éclatant par la lumière et la fraîcheur que les Vénitiens, ses maîtres tant aimés, il ne s'éleva pas jusqu'à eux par l'harmonie, l'esprit, l'élégance et la majesté. Formé des extrêmes de deux couleurs tendres et de deux couleurs fières, son coloris mal fondu touche parfois à la crudité, et, pareils à des corbeilles de fleurs, ses tableaux finissent, comme elles, par nous porter au cerveau. C'est par les fonds que Rubens s'est le plus approché de l'harmonie : il paraît les avoir faits avec la réunion de toutes les couleurs passées sur sa palette.

Avec plus de relief et de vie, ses portraits n'ont pas la grandeur calme de ceux du Titien ni toute la délicatesse de ceux de Van Dyck; mais celui que l'on appelle *le Chapeau de paille,* et dont Rubens ne voulait jamais se séparer, est une merveille.

Dans ses paysages, il lutte quelquefois avec la nature pour la transparence et les vapeurs flottantes de l'air. Ce sont des sites pris ordinairement autour de son riant château de Steen entre Vilvorde et Malines, et animés par des accidents dramatiques : coups de soleil, orages, arcs-en-ciel.

Moins versé dans la science de l'antiquité que Poussin, qui par son esprit vivait mieux en elle que dans

[1] Anvers, 17 avril 1640.

[2] Smith, Life of Rubens, page 41.

[3] Michel.

son propre siècle et préférait les statues à ses meilleurs amis, Rubens n'excelle que dans les types les plus grossiers de la mythologie : Faunes, Satyres et Silènes.

Silène est abruti dans son ivresse et son triomphe! Plein de vin jusqu'au gosier, sa marche s'égare en festons pesants. Où trébuchera ce pied suspendu? Silène éclatera-t-il en tombant? Ah! sauvez cette cruche emplie par Bacchus! Mais non, le Dieu vigilant conduira partout son vieil ami d'une main invisible, et si d'aventure il venait à choir, n'ayez crainte; car le vin, comme l'huile des lutteurs antiques, assouplit tous ses membres.



LA KERMESSE.

Le peintre n'aimait que les grands animaux : le cheval, le taureau, le tigre, le lion, pour le plaisir de jouer avec l'étude de leurs puissantes musculatures.

La vie physique déborde de l'œuvre de Rubens, s'agite comme l'air dans le ciel, les flots dans la mer, et pourtant une espèce d'ennui saisit à la longue l'âme de celui qui le contemple. Le peintre, à la vérité, avait l'habitude de représenter à la fois tous les âges, toutes les conditions; mais les mêmes types reparaissent toujours à nos yeux. « Rubens avait le défaut d'être un peu trop de son pays », a dit M. de Reiffemberg[1]. « Jamais de ma vie je ne fus si dégoûté qu'en Flandre du Rubens et de ses éternelles femmes et de son infernal « éclat de couleurs, du moins à ce qu'il me semblait[2] », s'écrie Byron avec une exagération mêlée de justesse. L'œuvre de Rubens présente la même uniformité que la vie animale, et comme l'activité variée nous vient de l'esprit, dont les tourments même nous enivrent d'une âpre volupté, le poëte cherchait ces tourments dans les ouvrages du peintre, dans la vie, partout, comme nous les cherchons nous-mêmes

[1] *Nouveaux mémoires* de l'Academie de Bruxelles.

[2] Mémoires, tome III.

avec une avidité irascible. Nature bourgeoise, matérialiste, tiède comme la prospérité, Rubens ne comprit rien à la poésie chrétienne, si chère aux âmes blessées, altérées d'espérances, de consolations, et il n'aimait pas la grande mysticité des monuments gothiques. Souvent il a commis des erreurs grossières de sentiment dans ses compositions religieuses : un chien rongeant un os sous la table de *la Cène*, n'est-ce pas là une chose qui répugne profondément?

Par l'étalage de la matière, la prodigalité du faste, le tumulte des couleurs, et, surtout, par l'absence de la pensée, Rubens fatigue à la longue l'intelligence; mais il a donné un bel oreiller de chair fraîche aux natures lascives, hennissantes, qui s'épuisent sans aimer et sans être aimées; car les femmes de Rubens n'ont pas d'âme. Parmi ces beautés froides et cruelles, sirènes de théâtre, ivresse et châtiment de l'homme sensuel, en est-il une, une seule, dont la physionomie sublime nous rappelle ces héroïnes qui sauvèrent les nations, ces mères fortes qui donnent à la Patrie les penseurs et les martyrs, ces anges de la famille puissants et doux, tour à tour penchés sur le berceau de l'enfant, le lit du vieillard, le grabat du pauvre, et dont le cœur et les entrailles sont bénis?

THÉOPHILE SILVESTRE.

RECHERCHES ET INDICATIONS

De tous les peintres anciens ou modernes, dont l'histoire garde les noms, P.-P. Rubens est le plus fécond. Les sujets gravés à l'eau-forte de sa main sont : *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, — *Madeleine pénitente*, — *Sainte Catherine*, — *une Femme tenant un flambeau auquel un jeune garçon en veut allumer un autre*. Paul Dupont ou Vosterman ont achevé au burin cette dernière eau-forte devenue fort rare. — *Buste de vieillard à barbe et à bonnet fourré*.

Rubens nous a laissé une quantité inouïe de cartons, dessins finis ou esquissés, et un nombre vraiment fabuleux de tableaux peints. Lorsque l'on considère l'étendue et l'importance de ses ouvrages, on est à se demander si c'est bien là le travail d'un seul homme.

Cinquante graveurs ont été employés à répandre ses productions : nous devons citer : L. Vosterman, C. Galle, Bolswert, Suyderhoff, C. Vischer, Pene, Hollar, L. Van Uden, J. Meyssens, parmi les plus célèbres.

La Bibliothèque nationale de Paris possède, au cabinet des estampes, cinq volumes in-folio, contenant une partie de l'œuvre gravée de Rubens.

M. Van Hasselt, dans le Catalogue qu'il a dressé en 1840, après le Catalogue raisonné de Smith, et à la fin de son *Histoire de la vie et des ouvrages de Rubens*, lui attribue 1461 compositions.

Toutes les galeries publiques de l'Europe, tous les grands cabinets d'amateurs, une partie des églises de la Belgique, possèdent des ouvrages du célèbre artiste.

LE MUSÉE DU LOUVRE en compte quarante-trois, dont vingt-un grands sujets allégoriques, formant la galerie de Médicis, et qui ornaient jadis le palais du Luxembourg. En voici les noms :

La Destinée de Marie de Médicis, — *sa Naissance*, —* *son Éducation*, —* *Henri IV recevant le portrait de Marie de Médicis*, —* *son Mariage avec elle*, —* *le Débarquement de Marie de Médicis à Marseille*, — *le Mariage de Henri IV célébré à Lyon*, —* *la Naissance de Louis XIII*, — *Henri IV confiant le gouvernement à la reine*, —* *le Couronnement de Marie de Médicis*, —* *l'Apothéose de Henri IV*, —* *le Gouvernement de la reine*, — *le Voyage de Marie de Médicis au port de Cé*, — *l'Échange des princesses*, —* *la Félicité de la Régence*, — *la Majorité de Louis XIII*, — *la Fuite de la reine au château de Blois*, — *sa Réconciliation avec son fils*, — — *la Conclusion de la paix*, * *l'Entrevue de Marie de Médicis avec son fils*, — *le Triomphe de la Vérité*[1]. —

Ces vingt-une toiles et les portraits de François, duc de Toscane, de Jeanne d'Autriche et de Marie de Médicis peinte sous les traits de Bellone, furent évalués, ensemble, par la Restauration, 11,000,000 de francs.

Après ces tableaux, nous devons citer dans la même galerie : le beau portrait de Richardot, président du conseil des Pays-Bas, longtemps attribué à Van Dyck, estimé 27,000 fr., sous l'Empire, et élevé à 40,000 fr., sous la Restauration. — Le portrait du baron de Vicq, qui avait pour la France une valeur historique, a été acquis par le Musée, à la vente du roi de Hollande, au prix de 7,025 florins, environ 15,000 francs. On sait que le baron de Vicq fit obtenir à Rubens la commande de la galerie de Médicis. *Les filles de Loth*, petit tableau dans lequel la fraîcheur s'allie à la grâce, estimé, sous l'Empire, 40,000 fr., et 60,000 fr. par la Restauration; *le Triomphe de la Religion*, ouvrage largement traité, destiné, disait-on, à être reproduit en tapisserie, estimé 40,000 fr. sous l'Empire, et 80,000 fr. sous la Restauration; *Thomyris, reine des Scythes*, un des meilleurs ouvrages du maître évalué par les experts de l'Empire 72,000 fr., et par ceux de la Restauration 80,000 fr.; *la Kermesse*, ouvrage plein d'entrain, de hardiesse et de tumulte, appréciée 80,000 fr. par l'Empire et 100,000 fr. par la Restauration; le transparent paysage de *l'Arc-en-ciel*, évalué par l'Empire 35,000 fr. et 40,000 fr. par la Restauration.

[1] Nous avons fait précéder d'un astérisque * ceux que les amateurs regardent comme les meilleurs.

Les villes des départements comptent aussi des ouvrages remarquables du grand maître :

Musée de Marseille : *le Prince d'Orange et sa famille*, — *Chasse au sanglier*, — *Adoration des bergers*, — *la Flagellation*, — *la Résurrection*.

Musée de Toulouse : *le Christ entre les deux larrons*, grande esquisse, une des plus belles du maître par sa hardiesse et sa vigueur.

Musée de Bordeaux : *le Martyre de saint Georges*, — *Bacchus et Ariane*, — *le Christ en croix*.

Musée de Montpellier : *le Christ en croix*, — *Paysage mêlé de ruines et de monuments antiques*, *nymphes*, *pâtres*, *bestiaux*, — *Épisode d'une guerre de religion*, — Portrait de François Franck, peintre d'Anvers.

Musée de Grenoble : *Saint Grégoire, pape, entouré de saints et de saintes*.

Musée de Lyon : *Saint François*, *saint Dominique et plusieurs autres saints préservant le monde de la colère de Jésus-Christ*, — *Adoration des Mages*.

Musée de Nantes : *Allégorie : la guerre civile et le fanatisme*, morceau estimé ; — *Tête d'Hercule*, sur bois, esquisse d'un ton chaud ; — Portrait d'Isabelle Brandt, première femme de Rubens ; — *Différentes études de figures*, peintes sur bois ; — *Sainte famille aux anges*, petit tableau de chevalet ; — *la Fuite en Égypte*, autre petit ouvrage signé des initiales : P.-P. R. Le paysage est d'une main étrangère.

Musée bibliothèque du Havre : *l'Automne, un groupe d'enfants portant des fruits*, — *l'Enfant Jésus sur les genoux de la Vierge*, — *le Triomphe de la Religion*, esquisse de la grande composition bien connue de Rubens.

Musée de Caen : *Melchisedech offrant le pain et le vin à Abraham*, grande composition bien distribuée ; — *Portrait de Jacques Ier*.

Musée de Lille : *Descente de croix*, — *la Madeleine mourante*, — *Saint François recevant l'enfant Jésus des mains de la Vierge*, — *Saint François*, — *Saint Bonaventure*.

Musée de Valenciennes : *Jésus mort sur la croix*, — *l'Annonciation*, — *Saint Étienne, diacre, prêchant Jésus-Christ dans le Sanhédrin*, — *la Lapidation de saint Étienne*, — *Saint Étienne au tombeau*. — « *L'Annonciation*, dit l'auteur du *Livret historique* du musée de Valenciennes, offre une particularité bien remarquable : ce tableau renferme les portraits de la troisième femme de Rubens et de plusieurs de ses enfants. » — Nous nous bornerons à rappeler que la seconde femme de Rubens survécut au peintre.

Dans les cabinets des amateurs de Paris ou des départements de la France, nous ne connaissons, comme devant être mentionnés, qu'un très-petit nombre de tableaux pouvant être attribués à Rubens. M. George, cependant, en possède un, à Paris, représentant *le Baptême de Jésus-Christ par saint Jean*, qui peut rivaliser avec les plus beaux.

Poursuivons nos recherches dans les musées étrangers :

Madrid : le Musée royal compte parmi les plus remarquables : *l'Adoration des rois*. Le portrait de Rubens est dans le groupe, à droite, — *Mercure et Argus*, — *Jugement de Pâris*, — *les Trois Grâces*, — *Diane et Calixto*, — *Apollon et Midas*, — *Atalante vaincue*, — *l'Enlèvement de Proserpine*, — *Orphée et Eurydice*, — *Moïse et les serpents*, — *la Voie lactée*, — *Saturne dévorant un de ses enfants*, deux scènes d'un dramatique effrayant ; — *Médée furieuse*, — *Andromède attachée au rocher*, — *Andromède délivrée par Persée*. La figure d'Andromède est pour la fraîcheur et la grâce une des plus belles créations de Rubens, — *Philippe II couronné par la Victoire*, allégorie d'après un ancien portrait, — *Nymphes surprises par des Satyres*, bacchanale pleine de mouvement ; — *le Jardin d'amour*, paysage galant, et rare par la délicatesse de l'exécution ; — *Quatre petites esquisses d'allégories*, — *une Kermesse*, — *la Sainte famille*, *le Christ couronné d'épines*, ouvrage magnifique ; — *la Vierge glorieuse adorée par un groupe de quinze saints*.

L'Académie de Madrid : *Hercule et Omphale* : Hercule file d'une manière grotesque au milieu des femmes. Composition ridicule, mais chef-d'œuvre de coloris.

Vienne : le Belvédère : le Belvédère de Vienne compte vingt-trois Rubens : *Saint Ignace de Loyola guérissant les possédés*, — *l'Assomption de la Vierge*, entourée d'anges ; en bas, auprès de son tombeau, sept apôtres, trois hommes et quatre femmes assemblés ; — *Saint François Xavier aux Indes*, tableau composé de quarante-cinq figures colossales. — Ces pièces d'autel ont d'immenses proportions. — *Saint Jérôme en habit de cardinal*, buste peint sur bois ; — *Saint Pipin, duc de Brabant, avec sa fille sainte Bègue*, vêtue de l'habit de l'ordre des Béguines, dont elle fut la fondatrice, peinture sur bois ; — *Buste d'un vieillard à longue barbe*, en profil, vêtu de pourpre, peint sur bois, signé P.-P. R. ; — *Méléagre et Atalante à la chasse du sanglier de Calydon*, — *Saint Ambroise refusant à l'empereur Théodose l'entrée de l'église de Milan*, pièce d'autel avec onze grandes figures ; — *l'Alliance de Ferdinand III, roi de Hongrie, avec Charles-Ferdinand, infant d'Espagne, devant Nordlingue*, avec figures allégoriques ; — *les Quatre parties du monde*, allégorie ; le portrait du peintre, âgé de soixante ans, avec un grand chapeau et un manteau noir, signé P.-P. RVBENS ; — *l'Esquisse du tableau de saint François Xavier aux Indes*, — *le Christ mort, la Vierge et saint Jean*, — *l'Esquisse du tableau de saint Ignace de Loyola*, — *Portrait de la maîtresse du Titien, vêtue de satin blanc brodé d'or*, copie du Titien par Rubens ; — *Cimon qui regarde Éphigénie et ses deux compagnes endormies dans un jardin*, — *Tête de saint André mis en croix*, — *Portrait de l'archiduchesse d'Autriche, épouse de Louis XIII*, — *Buste d'un homme à barbe rougeâtre avec un collet simple et une chaîne d'or autour du cou*, — *Tête d'un lévite qui tourne le dos*, — *Buste d'un homme à tête et à barbe grises, vêtu d'un habit fourré avec une fraise autour du cou*, — *Portrait d'Élisabeth, première femme de Philippe IV*, — *Buste d'un homme vigoureux aux cheveux noirs et courts, à la barbe brune, vêtu d'un habit fourré*. Ces ouvrages décorent la quatrième chambre du Belvédère de Vienne, dite *Salle de Rubens*.

Pinacothèque royale de Munich : Dans la quatrième salle, dite *Salle de Rubens*, et dans le cabinet contigu, pièces richement décorées, sont placés sur un fond de tapisseries rouges, au centre de la Visiacotti, et sous les benjoins, quatre-vingt-quinze tableaux peints par Rubens. Nous nous bornerons à rappeler les plus célèbres : *la Damnation des pécheurs*, — *la Réconciliation des Romains avec les Sabins*, — *l'Adoration des bergers*, — *le Jugement dernier*, — *Saint Michel précipitant les damnés*, — *la Bataille des Amazones*, — *la Chasse aux lions*, — *la Chasse aux sangliers*. — On attribue les animaux à Sneyders, — *la Défaite de Sennacherib*, — *Plusieurs portraits magnifiques de souverains*, — *Plusieurs portraits des femmes et des enfants de Rubens*, etc....

Galerie royale de Dresde : Trente-trois tableaux de Rubens, dont deux ne sont pas authentiques[1] : *les Deux fils du peintre*, — *Silène tient une coupe dans laquelle une bacchante lui verse à boire*, — *Saint Jérôme et son lion*, — *une Jeune femme vêtue de noir, et voilée*, — *Bethsabée auprès d'une fontaine*, — *une Jeune femme à tête nue tenant des roses à la main*, — *Hercule ivre, soutenu par un faune et des bacchantes*, — *la Chasse aux lions*, — *la Chasse aux sangliers*, — *le Jugement dernier*, — *Neptune apaisant la tempête*, — *Portrait d'Hélène Forment*, — *le Jardin d'amour*, — *Tigresse allaitant ses petits*, etc.

Musée d'Amsterdam : *la Piété filiale romaine*, — *Jésus-Christ traînant sa croix au Calvaire*, esquisse.

Musée de La Haye : *Vénus et Adonis* dans un paysage, — *Isabelle Brandt*, — *Hélène Forment et le Confesseur de Rubens*, trois portraits.

Musée de Bruxelles : *le Christ voulant foudroyer le monde*, — *le Martyre de saint Lievin*, — *le Couronnement de la Vierge*, — *Station du Christ montant au Calvaire*, — *le Christ au tombeau*, — *l'Adoration des Mages*, — *l'Assomption de la Vierge*, — *Portrait à mi-corps de l'archiduc Albert*, — *Portrait à mi-corps de l'infante Isabelle*.

Musée d'Anvers : *le Coup de lance donné au Christ en croix*, — *l'Adoration des Mages*, — *Sainte Thérèse intercédant pour les âmes du Purgatoire*, tryptique; — *la Communion de saint François d'Assise*. — *Cinq des esquisses* faites par Rubens pour les arcs de triomphe élevés par la ville d'Anvers sur le passage de Ferdinand d'Autriche, en 1635. — Le Musée conserve également la chaise carrée, garnie en cuir et ornée de clous de cuivre à larges têtes arrondies, qui servait à Pierre-Paul Rubens aux séances de la corporation de Saint-Luc, dans l'année de son décanat 1633.

Cathédrale d'Anvers : la fameuse *Descente de croix*, tryptique. Nous avons donné les gravures du sujet principal et de l'un des volets. — *La Mise en croix*, peinture pour l'église de Sainte-Valburge, — *l'Assomption de la Vierge*, tableau placé sur le maître-autel de la cathédrale, et qui contient plus de trente personnages; — *Saint Jean*, — *Sainte Catherine*, — *la Résurrection*, tryptique, ouvrage inférieur aux précédents;

L'église de Saint-Paul, appelée aussi l'église des Dominicains, possède un bel ouvrage du peintre, *la Flagellation*.

L'église Saint-Jacques, à Anvers, renferme le tombeau de Rubens dessiné par lui même, et une *Sainte famille*, qui contient tous les portraits de la famille du peintre, tableau de toute magnificence; — *l'Éducation de la Vierge*, tryptique : sur le volet de droite se trouve le portrait de Nicolas Rockox; — *la Vierge au perroquet*, — *le Christ en croix*, — *la Trinité*, — *la Descente de croix*, répétition réduite du grand tableau de la cathédrale dont nous avons donné la gravure.

Rubens est noblement représenté en Russie :

Le Musée impérial de l'Ermitage a spécialement consacré aux peintres flamands deux salles : on y remarque surtout onze belles toiles de Rubens : *Portraits d'un Hollandais distingué et de son épouse*, — *la Mère et l'enfant*, — *la Pécheresse aux pieds du Sauveur*, — *Silène avec les faunes et les satyres*, — *les Saints adorant Jésus*, — *la Charité romaine*, — *Bacchus*, — *le Fleuve du Tigre*, — *Persée et Andromède*, — *la Mort d'Adonis*, — *la Visitation*, — *la Descente de croix*, et quelques paysages.

L'Angleterre est fort riche en ouvrages de Rubens, tant par ses galeries privées que par ses galeries publiques.

Galerie nationale : *les Bénédictions de la paix*, tableau capital sorti de la collection de feu le marquis de Stafford; — *les Aumônes de saint Bavon*, grande et belle esquisse, — *l'Enlèvement des Sabines*, — *Sainte famille*, ouvrage médiocre; — *un beau site du Brabant*, provenant du palais Balbi à Gênes.

Chateau de Windsor (Salle Rubens) : *le Portrait du peintre*, tiré de la collection de Charles Ier, inférieur au même portrait fait pour la galerie de Florence; — celui d'*Hélène Forment*, richement vêtue, vendu à Georges IV, en 1820, 800 guinées; — *l'Infant Ferdinand d'Espagne et l'archiduc Ferdinand d'Autriche*, à cheval (épisode de la bataille de Nordlingue), — *Pan poursuivant Syrinx*, — *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre*, — *Portrait de l'ambassadeur Gerbier*; — attribuée par quelques personnes à Van Dyck; — *un Fauconnier*, — *Saint Georges recevant les palmes de la victoire*. — *La Prairie de Lacken*, — *le Départ pour le marché*, gravé par Browne, — et l'*Étable à vaches*, sont de beaux paysages de Rubens.

Hampton-Court : *Vénus et Cupidon*, par Rubens, d'après Titien, copie offerte par le peintre à Charles Ier, en 1629; — *Nymphes et satyres*, — *Paysage avec un arc en ciel*, — — *Portrait de sir Théodore de Mayerne*, — *un Éléphant, un lion, une lionne*, provenant du palais Balbi, à Gênes.

Dulwich-college : *un Paysage pastoral*.

Voilà pour les galeries publiques.

Dans les galeries privées, on trouve :

Collection de M. Wilkins : *l'Enfant prodigue*.

Collection de M. Robert Peel : le fameux portrait de la jeune fille dit *le Chapeau de paille*, chef-d'œuvre de coloris et de clair-obscur, peint, comme disent les Italiens, *con amore*. De son vivant, le peintre ne voulut jamais, dit-on, se séparer de cet ouvrage qui, après avoir passé des mains de sa veuve dans celles de la famille Lunden pour la somme de 60,000 et successivement 35,970 florins de Hollande, 21,000 écus de Prusse, resta enfin, à Robert Peel, pour 35,000 livres sterling, la plus grande somme que l'on ait jamais payée pour un portrait de demi-figure; — *une Bacchanale*.

Collection Abraham Hume : *Achille découvert parmi les filles de Lycomède*.

Collection du chateau de Blenheim : *une Bacchanale* à peu de chose près semblable à celle de la galerie de Munich, attribuée généralement à Rubens, mais que nous croyons de Van Dyck; — *l'Enlèvement de Proserpine*, bel ouvrage du maître; — *Loth, sa femme et ses filles*, — *la Sainte famille revenant d'Égypte*, — *la Charité romaine*, — *Portrait de Paracelse*, — *Andromède et Persée*, — *Portraits de la famille de Rubens*, — *le Peintre et la seconde femme Hélène Forment, menant un petit enfant par la lisière, se promènent dans un élégant jardin*, ouvrage admirable; — *la Vierge et l'Enfant sur le trône*, esquisse d'un grand tableau de Rubens fait dans les premières années, qui suivirent son retour d'Italie; — *Vénus*, *l'Amour et*

[1] *Adoration des Mages*, attribuée à Rubens.
Jésus sur le lac de Génézareth, esquisse attribuée à Rubens.

Adonis, bon tableau de la moyenne époque du peintre; — *une Bacchanale*, excellente peinture, scène très-brutale.

Collection de lord Ashburton : *Chasse aux loups*, célèbre tableau, — *l'Enlèvement des Sabines*, — *Réconciliation des Romains avec les Sabins*, première intention des grands tableaux de l'Escurial.

Galerie de Grosvenor, appartenant au marquis de Westminster : *Récolte de la manne*, — *Quatre Pères de l'Église*, — *les Quatre évangélistes*, — *Abraham recevant de Melchisedech le pain et le vin*, grande composition de dix-sept figures. — Ces quatre tableaux, peints par Rubens pour le couvent des Carmélites de Loeches, en Espagne, restèrent dans ce couvent jusqu'en 1808, et furent acquis, cette même année, par le comte de Burch, ambassadeur danois à la cour de Madrid, qui les vendit en Angleterre pour 10,000 livres sterling. — *L'Adoration des rois*, composition de treize figures que Rubens exécuta, dit-on, en huit jours pour l'église des Sœurs-Blanches de Louvain, ouvrage faible; — *le Peintre Pausias et Glycère*, deux têtes qui passent pour être celles du peintre et de sa femme; — *Ixion embrassant un nuage*, — *l'Expulsion d'Agar*, ouvrage excellent; — *un Paysage*, véritable bijou.

Collection de M. T.-H. Hope : *le Naufrage d'Énée*, excellent tableau.

Collection du comte Radnor a Longfordcastle : *Paysage désert*, *environs de l'Escurial*, — *Vénus et ses nymphes*, esquisse du grand tableau qui était autrefois dans la galerie d'Orléans.

Collection du comte de Pembroke a Wiltonhouse : *l'Enfant Jésus*, — *saint Jean*, — *une Jeune fille et des anges*.

Collection Methuen a Corsamhouse : *Portrait d'homme à collerette blanche*, attribué à Rubens, et qui est plutôt l'œuvre de Mirevelt, — *la Chasse aux loups*, petite et bonne répétition du tableau possédé par lord Ashburton, — *David et Abigaïl*, excellent tableau.

Collection de M. P. Miles a Lheigt-Court : *la Femme adultère*, — vendu à Anvers, en 1816, aux enchères de la collection Henri Hope, 2,000 livres sterling; — *la Vierge tenant l'enfant Jésus debout sur ses genoux*, — *la Conversion de saint Paul*, superbe ouvrage qui, acheté dans la famille de Montesquieu par M. Delahante, fut envoyé en Angleterre, puis cédé à Hart Davies pour 4,000 guinées, et revendu, en 1810, à l'enchère, pour 2,550 guinées.

Collection du comte de Warwick a Warwickcastle : *Portrait du comte d'Arundel*, — *Ignace de Loyola*, en robe rouge brodée d'or, autrefois au collége des jésuites d'Anvers.

Collection du comte de Carlisle a Castle-Howard : *la Fille d'Hérode recevant la tête de saint Jean*, composition énergique; — Buste de Thomas Howard, comte d'Arundel. Ce portrait, un des plus beaux de Rubens, fut gravé par Houbraken.

Collection de M. Coke, au chateau de Holkham : *Retour de la sainte famille*, répétition du sujet qui se trouve à Blenheim.

Collection du comte Spencer à sa campagne d'Althorp : *David et les anciens d'Israël sacrifiant à Jéhova*, esquisse pour tapisserie.

Collection du duc de Bedfort : *Abel étendu mort*, tableau très-beau de chairs et de clair-obscur.

Chez le marquis de Bute a Lutonhouse : *un Enfant* (que l'on croit être un des fils de Rubens) *gardé par la gouvernante*, *est debout sur une table de cuisine au milieu des raisins et des fruits* attribués à Sneyders; — *une des onze esquisses des arcs de triomphe élevés à Anvers en* 1635.

Les tableaux de chevalet laissés par Rubens sont peu nombreux. On en rencontre rarement chez les amateurs, et plus rarement encore dans les ventes publiques :

En 1745, à la vente du chevalier de La Roque, une esquisse de Rubens fut vendue 61 livres 1 sou : *Saint Georges terrassant le diable*.

M. le duc de Tallard possédait plusieurs tableaux de Rubens. A la vente de cet amateur, survenue, en 1751, *la Sainte Cécile* fut adjugée 20,050 livres; *l'Adoration des rois*, 7,500 livres, et un *Paysage*, orné de figures et d'animaux, 9,905 livres.

Chez M. de Julienne, en 1767, une *Charité romaine* atteignit le chiffre de 5,000 livres. — En 1770, à la vente de M. de La Live de Jully, le *Portrait d'une des femmes de Rubens* s'éleva à 20,000 livres.

Vente Randon de Boisset, en 1777 : *Adoration des bergers*, 10,000 francs; — *Portrait de l'une des femmes de Rubens*, 18,000 fr.

Vente Robit, en 1801 : *Sainte famille*, 12,000 fr.; *la Résurrection*, 8,420 fr.

Vente Clos, en 1812 : *Portrait du duc de Buckingham*, 9,000 fr.

Vente Lerouge, en 1808 : une *Sainte famille*, 21,300 fr.

Vente Laperrière, en 1823 : *Sainte famille*, *sainte Élisabeth et saint Jean*, 64,000 fr.

Vente Bonnemaison, en 1827 : *Marche de Silène*, 20,500 fr.

Vente Héris, de Bruxelles, en 1841 : *le Denier de César*, 35,000 fr.

Vente du cardinal Fesch à Rome, en 1845 : *l'Adoration des bergers*, 13,500 fr.

Rubens a laissé un si grand nombre de dessins, aux crayons mêlés, à l'encre de Chine, à la pierre d'Italie, à la sanguine, etc., qu'il nous est impossible de les énumérer ici. Qu'il nous suffise de dire que toutes les nations en possèdent dans leurs musées, ainsi que la plupart des amateurs renommés dans leurs cabinets.

Le Musée du Louvre conserve vingt-quatre dessins de Rubens; mais il faut dire qu'il y en a un qui n'est pas authentique : *la Cène*. Ces dessins sont : *le Baptême de Jésus*, aux deux crayons noir et blanc, — *l'Adoration des Mages*, aux trois crayons, lavé et retouché à la gouache; — *l'Adoration des Mages*, aux trois crayons, et retouché au lavis; — *la Sainte famille en Égypte*, au crayon noir et rehaussé de blanc; — *Élévation de Jésus sur la croix*, esquisse à l'aquarelle sur crayon; — *le Christ mort*, superbe dessin aux trois crayons retouché à la gouache et colorié en partie; — *la Descente de croix*, aux trois crayons et retouché au lavis, — *Saint François recevant les stigmates*, au crayon noir, lavé et rehaussé de blanc; — *Saint Étienne*, camaïeu à l'huile; — *l'Archiduc Albert à cheval*, dessin à la plume et lavé; — *la Chasse aux lions*, au crayon noir, lavé, rehaussé de blanc et retouché par Rubens; — *Paysage*; — Étude au crayon noir et blanc et au pastel, etc.....

Quarante beaux dessins de Rubens faisaient partie de la vente du cabinet de Guillaume II, roi de Hollande. Il faut au nombre des plus remarquables, citer : le *Portrait de la première femme de l'artiste*, à la pierre d'Italie, d'un très-beau faire, vendu 657 francs; — celui d'*un Homme de distinction*, 636 fr.; — *Jeune dame accroupie*, étude du *Jardin d'amour*, 445 fr.; — un *Cavalier debout*, du même tableau, 424 fr.; autre *Étude pour le même tableau*,

254 fr.; — *le Christ en croix*, figure académique du plus grand mérite, 348 fr.; — *Prométhée*, 328 fr.; — *une Dame de distinction*, très-belle esquisse, 700 fr.; — *Intérieur d'une écurie*, 212 fr.

AD.

Nous avons pris les armes de P.-P. Rubens dans un de ses portraits peint par lui-même :



Voici un *fac simile* de son écriture, fragment d'une lettre en langue italienne, et dont la Bibliothèque nationale de Paris possède l'original :

pare che vada per Vice
Et al mio parere si potra risoluere in
fumo come la passata. Non hauendo altro
faro fine con baciar a V.S. et a S.ri suoi fratelli
di vero cuore le mani et humilmente mi racco
mando nella lor buona gratia.

Di V.S. molto Ill.re

gli 19 di Giulio 1627

Servitor affett.mo

Pietro Paolo Rubens

Nous ajoutons les monogrammes que le peintre apposait assez rarement à ses peintures ou à ses dessins :

PE PA. RVBENS. FE
A 1625.



École Flamande. *Chasses, Animaux, Nature morte.*

FRANÇOIS SNEYDERS

NÉ EN 1579. — MORT EN 1649.



Bien qu'on ait de tout temps confondu sous le nom d'*École flamande* les diverses écoles des Pays-Bas, il existe entre elles des différences tellement tranchées, qu'on ne les croirait pas nées sous le même ciel. Il est étrange que des écoles aussi voisines que le sont les villes d'Anvers et d'Amsterdam aient produit des génies si peu semblables. Tandis que les Flamands, à la suite de Rubens, couvrent de grandes toiles et les peignent avec beaucoup de largeur et de fougue, les Hollandais s'appliquent patiemment à faire de petits tableaux dans une manière attentive, précieuse et finie. Les uns cherchent le côté intime de la peinture, les autres la regardent de préférence par son côté décoratif. Et ce contraste, dont nous dirons ailleurs les causes, il est sensible dans toutes les branches de l'art, aussi bien dans

les sujets où les figures jouent le premier rôle, que dans les représentations de la campagne, des animaux, des fruits et des fleurs. De même qu'il n'y a aucune ressemblance entre les paysages si hardiment brossés de Van Artois, de Wildens et même de Huysmans de Malines, et ces bocages de Ruysdael, ces dunes de Wynants, touchés d'une main si discrète, avec tant de soin et d'amour; de même les chasses de Philippe Wouwermans, les animaux de Karel Dujardin, les natures mortes de David de Heem, les fruits et les fleurs de Van Huysum n'ont aucune analogie avec les meutes haletantes de François Sneyders, non plus qu'avec ses belles fruiteries et ses splendides garde-manger.

Si Rubens n'eût pas été un génie universel, capable d'entreprendre tous les genres et d'y faire des prodiges, s'il se fût borné à peindre des lions, des sangliers et des chiens, des amas de gibier et des provisions de fruits, Rubens, oui, Rubens lui-même n'eût pas été, ce nous semble, un plus grand peintre que Sneyders. C'est, du reste, sur les exemples de ce maître illustre, sinon à son école, que Sneyders se forma une manière si vigoureuse et si entraînante. Plus jeune de deux ans que Rubens, il était né en 1579 et il mourut à soixante-dix ans, en 1649, n'ayant guère laissé à sa biographie d'autres éléments que ses ouvrages. Il avait appris son art, d'abord chez Pierre Breughel le vieux, ensuite chez Henri Van Balen, où il vit arriver bientôt un jeune homme dont le nom était promis à la gloire, Antoine Van Dyck. Malgré la différence de leur âge, Van Dyck et Sneyders se lièrent d'amitié, et sortis de l'école, ils ne tardèrent pas à subir l'un et l'autre l'irrésistible influence de l'artiste dont le génie commençait à éclairer toute l'école flamande. L'un et l'autre ils agrandirent leur talent et le réchauffèrent, pour ainsi parler, au feu de Rubens.

Quant à Sneyders en particulier, il se pénétra si bien de l'esprit du maître, qu'en le voyant peindre, Rubens put croire qu'il voyait ses propres ouvrages, ou du moins ceux d'un de ses élèves les plus proches et les meilleurs. Dans les commencements, François Sneyders s'était exercé aux natures mortes, et y avait montré déjà tout son tempérament de peintre. Il se plaisait à grouper sur une table du gibier mort, des fruits, des légumes, mais uniquement pour s'imposer la tâche, ou plutôt pour se procurer le plaisir d'en observer curieusement les beaux tons et de les bien rendre, car de faire un tableau, je veux dire de le composer, Sneyders ne s'en préoccupa jamais. Ordinairement, les peintres de *natures mortes* se donnent la peine d'arranger leurs inertes modèles, tout comme un peintre d'histoire disposerait ses figures vivantes. Parmi tant d'objets qui ailleurs seraient accessoires, ils en choisissent un qui, dans leur tableau, devient principal. Celui-là présente les plus grandes lignes ou reçoit la plus vive lumière, tandis que les autres, suivant le degré d'intérêt qui leur est départi, ne paraissent que dans le demi-jour ou s'effacent dans l'ombre, soit que le peintre les y place tout exprès, soit que l'obscurité même du ton local les subordonne à des corps plus brillants. Ainsi, jusque dans un *Intérieur de cuisine* de Kalf ou de Van Tol, on reconnaît de grands et de petits personnages, des chaudrons reluisants et des ustensiles secondaires. Mais Sneyders, en peignant ses natures mortes, n'a pensé qu'à saisir la finesse ou l'éclat des couleurs, à exprimer avec énergie et vérité la nature visible des substances. Il n'a pas considéré ses fruits, ses viandes, ses bêtes mortes comme devant jouer un rôle dans la chromatique de son tableau, mais tout simplement comme des motifs de peinture pratique, c'est-à-dire qu'il lui a suffi de s'appliquer à bien rendre la fourrure d'un lièvre pendu par la patte, le pelage hérissé d'une hure de verrat, le chatoyant et magnifique plumage d'un paon, les feuilles épineuses d'un pied d'artichaut, enfin les côtes saillantes et rugueuses d'un cantaloup. Peu lui importe que la réunion de tous ces objets forme un tableau bien distribué, un de ces agréables bouquets de couleurs que l'œil peut embrasser aisément et d'un seul coup. L'essentiel pour lui est d'avoir appris de la sorte son métier de peintre. Et, dans le fait, il n'est peut-être pas de plus sûr moyen. La nature morte pourrait se comparer à une carte d'échantillons que le peintre se compose au début de sa carrière, afin de la consulter plus tard pour les mille nuances de son coloris, et dans laquelle il s'habituera en peu de temps à connaître la valeur et la qualité des tons, ceux qui se nuisent et ceux qui se font valoir, de la même manière que l'écrivain puise dans le dictionnaire de sa mémoire tous les mots dont il a d'abord connu la juste signification et qu'il doit enchâsser dans le discours. Ainsi, l'étude des objets inanimés est comme la grammaire du peintre; elle lui enseigne à parler correctement le langage de son art, en attendant qu'il puisse le parler avec éloquence.

Les premiers tableaux de Sneyders durent frapper Rubens qui put y reconnaître, nous l'avons dit, sa propre manière et les regarder comme le produit de l'influence décisive qu'il étendait sur ceux-là mêmes qui n'étaient point ses disciples. Accablé de travaux et forcé par là de se faire le chef d'une vaste entreprise, Rubens avait besoin d'aides malgré son étonnante facilité, et de même qu'il s'était formé des collaborateurs, pour les figures, dans la personne de Van Dyck, pour les paysages, dans Wildens et Lucas Van Uden, il désira s'attacher François Sneyders pour l'exécution des accessoires qu'il ferait entrer dans la composition de ses tableaux, tels que fruits, légumes, animaux vivants ou morts. A son tour Rubens mit de la bonne grâce à orner de



LE MARCHAND DE GIBIER.

figures les grandes *natures mortes* de Sneyders; mais involontairement il y prit la première place, bien qu'il ne donnât à ces figures qu'une action insignifiante, comme celle, par exemple, de pendre un chevreuil par la patte ou bien de choisir dans le fruitier un plat de dessert. Il nous souvient d'avoir remarqué au musée de La Haye un de ces tableaux auxquels Sneyders et Rubens ont travaillé de compagnie, et il faut convenir que ces deux maîtres, également habiles, s'y disputent l'admiration du spectateur aux dépens du tableau lui-même. On y voit un personnage singulièrement vêtu en chasseur et en moine. Il porte par dessus son froc un cor de chasse suspendu à sa bandoulière, et il vient accrocher un daim à la muraille. C'est sans doute le prieur d'un couvent qui s'est fait peindre ainsi pour montrer comment son habileté de chasseur approvisionnait l'office de la communauté. Perdreaux, bécassines, coq d'Inde, lièvre, hure de sanglier, melons, raisins, artichauts, asperges, Sneyders a réuni sur cette toile tout ce qui promet la bonne chère et toutefois l'amateur

de peinture y trouverait son compte aussi bien que le gourmand. Chaque partie du tableau est accentuée par un maniement de pinceau tout particulier. Le duvet de la perdrix, le poil du lièvre, la surface raboteuse et crevassée du melon, ses intermittences de tons vert d'eau et de tons dorés, la provoquante maturité du muscat et sa transparence, sont rendus à faire illusion et si bien nuancés par la touche, qu'il y a là de quoi éveiller l'appétit d'un gastronome et de quoi ravir en même temps le goût d'un curieux. Mais il est certain que la présence d'une figure de Rubens est plutôt nuisible qu'utile au tableau. Et cependant on ne pouvait associer deux talents mieux faits pour s'entendre, deux pinceaux mieux assortis, car c'est la même ardeur dans l'exécution, la même fierté dans la touche, et pour la couleur, le même degré à peu près d'intensité et d'éclat.

La collaboration d'un homme tel que Rubens dut être pour Sneyders un grand honneur et contribuer à lui faire une réputation dans les Flandres. Lui-même, du reste, il avait élargi son horizon, et sans s'élever pourtant jusqu'à la dignité de l'histoire, il s'était adonné à peindre des sujets de chasse et à les peindre en grand. On raconte qu'une *Chasse au cerf* fit sa fortune. Philippe III, roi d'Espagne, qui était alors dans les Pays-Bas, où il venait sans doute de conclure sa trêve avec les Provinces-Unies, ayant vu le tableau de Sneyders, en fut si content qu'il voulut en avoir d'autres de sa main et lui commanda différentes *chasses* et des *batailles*. De son côté, l'archiduc Albert s'empressa d'imiter les préférences du roi d'Espagne, et quand, de gouverneur des Pays-Bas, il en fut devenu le souverain, il nomma Sneyders son premier peintre. Nous n'avons jamais vu de batailles peintes par ce maître, mais bien souvent nous avons admiré ses chasses : elles sont exécutées avec une verve entraînante, avec un feu que le seul Rubens pouvait égaler. Ce sont au surplus de vraies batailles, dont les héros sont des cerfs, des loups, des ours, des sangliers. La vie extraordinaire que Rubens mettait dans ses figures d'hommes et de femmes, Sneyders a su la faire palpiter dans ses animaux. Leurs yeux étincellent, leurs naseaux respirent, leur mâchoire écume, leur gueule ouverte est tout humide de sang, et quand il représente des chiens furieux qui se ruent sur un sanglier, lui déchirent les flancs, le mordent aux oreilles, laissant plusieurs d'entre eux éventrés sur le terrain, on croit entendre toutes les notes de leurs aboiements, leurs cris aigus de joie ou de douleur, le grognement de la bête et le son du cor. Il est impossible de mieux reproduire par le pinceau l'impression qu'éprouve un habitant des campagnes qui, en traversant un bois, voit tout à coup passer rapidement auprès de lui une bête noire avec son cortége de mâtins hurlants et enragés.

C'est ici qu'on peut saisir la différence qui existe entre Sneyders et les peintres hollandais qui ont traité les mêmes sujets que lui. Wouwermans, par exemple, nous fait assister aux préparatifs de la chasse plutôt qu'à ses drames. La scène qu'il nous montre se passe ordinairement dans la cour d'un château seigneurial, au milieu des dames que l'on aide à monter en selle, auxquelles on adresse des propos galants ou des saluts. La Halte des chasseurs, la Buvette, le Retour, tels sont les motifs qui reparaissent constamment dans l'œuvre gravé par Moyreau. Tantôt les chasseurs avalent d'un trait le coup de l'étrier, tantôt ils se reposent sur l'herbe, à côté de leurs montures, tantôt ils reviennent triomphants au bruit des fanfares. Mais bien rarement voit-on chez Wouwermans les péripéties de la chasse; le peintre les représente ou les suppose dans le lointain de ses vaporeux paysages. Au contraire Sneyders nous transporte en pleine campagne, en pleine chasse, au milieu des bois. Le cerf et les chiens sont les principaux acteurs de son tableau, et le moment qu'il se plaît à choisir est celui où l'animal, harcelé par de nouveaux relais, se défend avec désespoir et bondit par-dessus les chiens sanglants qu'il a décousus à coups d'andouiller. C'est, au fait, l'instant le plus dramatique, le plus intéressant de la chasse, par cela seul que le dénouement étant encore incertain, le spectateur imagine volontiers que cette bête légère, élégante, à qui ses armes servent de parure, échappera peut-être à la dent cruelle des limiers et au couteau des chasseurs.

Houbraken s'étonne avec raison que Sneyders ait dessiné aussi juste, dans des postures aussi variées, des animaux que le peintre ne peut voir ainsi que par les yeux de l'imagination. Il faut bien connaître, en effet, l'anatomie des bêtes, leur caractère, leurs allures, l'élan que leur imprime le courage, l'attitude que leur donne la peur et enfin le principe même de leur mouvement, pour les peindre de la sorte, c'est-à-dire par

cœur, avec la seule science du jeu de leurs muscles et de l'élasticité de leurs membres. Car ce n'est guère d'après nature qu'on peut dessiner un lion bondissant, étudier un sanglier furieux, saisir l'expression de douleur d'un cerf aux abois, la mine féroce d'un loup qui a flairé le carnage. Le plus intrépide chasseur n'approche pas de ces redoutables bêtes comme ferait un peintre de son modèle. Aussi le spectateur qui en est encore plus éloigné, est-il en général peu difficile sur la fidélité de ces représentations, et le talent du peintre consiste à leur donner un tel degré de vraisemblance que chacun les croie sans reproche, comme s'il avait déjà vu plusieurs fois dans la nature l'objet représenté. Pour ce qui est des animaux domestiques,



LA CHASSE AU SANGLIER.

dont les formes nous sont plus familières, l'artiste a beaucoup plus de peine à nous contenter, et il faut que Sneyders ait poussé bien loin la vérité de ses expressions, la justesse de ses mouvements et de ses contours, pour que nous admirions ses belles meutes de chiens, lancés ou au repos, son lévrier élégant souple et fort, ses danois tachetés de noir, ses chiens de Barbarie au râble épais, au nez ouvert et bien fendu, qui ont la cuisse troussée, le jarret droit, le pied sec, la queue grosse près des reins, le poil rude au-dessous du ventre, et dans lesquels un chasseur de profession se plaît à reconnaître à de tels signes des chiens robustes, de haut nez et de longue haleine, réunissant la vitesse à la force, durs à la fatigue et *pénibles au froid*, comme disaient les anciens veneurs.

La figure humaine ne paraîtrait pas dans les tableaux de Sneyders, si Rubens, Jordaens ou Martin de Vos n'étaient venus l'y ajouter de leur main, sans doute à la prière de l'archiduc ou des autres amateurs

qui achetaient les chasses du peintre flamand. Mais quelle que soit, je le répète, la concordance des tempéraments, la similitude des manières et des pinceaux, il est bien rare que le peintre auxiliaire ne vienne pas troubler ici l'unité de l'œuvre commune par son involontaire supériorité. Dans une chasse traitée en grand, l'absence de l'homme ou du moins son éloignement feraient beaucoup mieux. Autrement on ne sait quel est le principal objet du tableau, et dès que l'attention se divise, l'impression est affaiblie, sinon manquée. Et cela est si vrai que ces genres de peintures où deux artistes ont réuni leurs talents font toujours hésiter celui qui en parle et celui qui est tenu de les décrire. S'agit-il d'un cerf pressé par les chiens et talonné par les chasseurs, on est embarrassé de dire si le tableau est un Rubens avec des animaux de Sneyders ou un Sneyders avec des figures de Rubens, le premier rôle n'étant pas nettement réservé à l'un des deux collaborateurs. Au contraire, on s'arrête avec plaisir devant les morceaux que le peintre d'animaux a exécutés à lui tout seul, parce qu'une fois descendu dans les régions inférieures de la nature, on peut s'attacher sans distraction au curieux spectacle des passions animales, à ce point surexcitées par le son de la trompe. Et si l'on aime vraiment la peinture, on admire alors tout à son aise le maniement du pinceau conduit par le sentiment des formes, les accents d'une touche fière et souple qui rehausse vivement les lumières et amincit les ombres, l'adresse avec laquelle sont exprimés la crinière du lion, les soies du sanglier, la grossière fourrure de l'ours, le poil du chien, la robe lustrée du chevreuil. Il nous souvient d'avoir éprouvé ces jouissances d'amateur devant la *Chasse à l'ours* du Musée de Dresde, qui fixa quelques instants nos regards et où brillent du reste d'autres qualités. Rien de mieux senti, par exemple, que l'intelligence de la bête, au milieu de ses périls. Je parle de la ruse, de la malice de ses petits yeux, de son air de fausse naïveté, et si l'on peut s'exprimer ainsi à propos d'un ours, de ces apparences de bonhomie féroce que Sneyders a rendus à merveille dans cette peinture.

Joshua Reynolds, quand il visita les musées de Belgique et de Hollande, ne fit que peu d'attention à Sneyders. « Les ouvrages de ce maître, dit-il, paraissent par leurs sujets, par leurs dimensions et l'on peut dire aussi par leur nombre, plus propres à orner une antichambre que tout autre endroit. » Et plus loin le peintre anglais ajoute : « Il y a ici du gibier, des chasses au sanglier et au cerf, par Sneyders, De Vos, Fyt et Weenix : c'est Weenix qui est infiniment le meilleur[1] ». La vérité est que les chasses de Sneyders, et même ses natures mortes sont ordinairement de grandes toiles faites pour couvrir les murailles d'une galerie extérieure, ou pour s'encadrer dans les panneaux d'une vaste salle à manger, comme on en faisait autrefois, comme on n'en fait plus aujourd'hui. Plus nous allons, plus le rétrécissement de nos demeures rend difficile le placement de ces magnifiques décorations. Ce qui était pour nos aïeux une jouissance est devenu pour nous un embarras. Il en est des peintures de Sneyders comme de nos tapisseries des Gobelins, comme des batailles d'Alexandre, de Charles Lebrun, ou des superbes estampes qu'en ont gravées les Audran et les Edelinck. A moins de trouver un refuge dans les musées, à moins d'être accueillis dans les appartements de quelque ancien château, ces objets d'art tristement roulés au fond des greniers, sont dévorés par la moisissure et se mangent aux vers. L'architecture les chasse de partout, l'espace leur manque, et il est bien à craindre que la plupart n'aient été détruits avant que les grandes constructions de l'avenir leur aient donné l'hospitalité. Mais quand ils ornaient l'escalier du palais de l'archiduc, quand ils honoraient le vestibule des maisons seigneuriales de Bruxelles, où Sneyders habita long-temps, les tableaux de ce maître devaient charmer l'attente du visiteur. La manière large, vaillante et décorative dans laquelle ils étaient peints, n'empêchaient pas le curieux d'y découvrir un modelé ferme, une exécution serrée, et cette profonde science qui autorise la liberté du pinceau, sans parler de la qualité du ton et des autres beautés pittoresques de nature à être senties dans le pays de Rubens.

Quant à la supériorité que Reynolds attribue à Weenix sur Sneyders aussi bien que sur Fyt, nous ne saurions la reconnaître, et de la part d'un critique aussi *peintre* que Reynolds, ce jugement a lieu de nous étonner. Car s'il est permis à des amateurs de préférer la peinture plus finie des deux Weenix, il est étrange qu'un artiste partage cette préférence, puisqu'en général les artistes ont plus de goût pour les hardies indications

[1] *OEuvres complètes du chevalier Josué Reynolds*, tome II. (Voyage en Flandre). Paris, 1806.

de la touche que pour le fondu précieux des couleurs. Au surplus les tableaux de Weenix et ceux de François Sneyders sont exécutés les uns et les autres comme ils dexaient l'être eu égard à leurs dimensions respectives, et il est parfaitement inutile d'établir entre eux une comparaison. Ce qu'on peut regretter, au sujet de Sneyders, c'est qu'il n'ait pas été universel même dans le genre où il s'est illustré. On a remarqué, par exemple, qu'il ne peignait pas les chevaux, et que, pour les lions, il avait recours au pinceau de Rubens, seul capable à ses yeux de leur imprimer ce caractère de sauvage fierté qui est la noblesse des animaux du désert. Un autre point sur lequel Sneyders peut être souvent pris en faute, c'est le clair-obscur. Non-seulement il s'inquiète fort peu, nous l'avons dit, de la disposition de ses groupes, mais il ne prend aucun soin de les éclairer de façon à



CHIENS DANS UN GARDE-MANGER.

faire un tableau, c'est-à-dire d'y jeter une lumière principale à laquelle on subordonne toutes les autres. Il y a de lui telle *chasse au sanglier* dans laquelle l'animal poursuivi forme au centre du tableau une masse noire que rien ne rappelle suffisamment et à propos, tandis que les grands clairs sont éparpillés et même se trouvent proche du cadre, ce qui est contraire aux lois naturelles de la distribution des lumières et des ombres. A cela près, Sneyders est un peintre des plus habiles. Tout ce qu'il a voulu peindre, il l'a réussi d'une manière surprenante, et il n'a voulu heureusement que ce qui était dans la sphère de ses études favorites et du ressort de son généreux talent. Aux objets inanimés il a su donner, je ne dis pas ce genre d'illusion que recherchent les ignorants et qui les ravit, mais ce charme secret qui résulte du caractère des choses spirituellement observé, du souvenir agréable que réveille en nous leur présence inattendue sous un rayon de lumière, et même de l'idée que peut faire naître une vive sensation. Quant aux animaux, et il a surtout représenté ceux

que l'homme poursuit ou mène à la chasse, Sneyders leur a donné le mouvement, la chaleur et le souffle de la vie; c'est pour cela qu'il obtint le plus grand honneur qu'un peintre de son temps pût ambitionner, l'admiration de Rubens.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Il est dit dans toutes les biographies que Sneyders a gravé à l'eau forte. Mais il est certain que les pièces qu'on lui attribue ont été gravées par Jean Fyt. Le nom de Sneyders n'a été indiqué sur ces pièces qu'après les premiers tirages, par un éditeur qui espérait sans doute les mieux vendre.

Un grand nombre de tableaux de Rubens, de Jordaens, de Martin de Vos, portent la trace évidente de la collaboration de Sneyders; mais nous mentionnerons seulement ici les morceaux qui sont tout entiers de la main de ce peintre et ceux où les figures ne jouent qu'un rôle secondaire.

Le Musée du Louvre contient sept tableaux de Sneyders : 1. *Le Paradis terrestre.* On y voit des animaux de toutes les espèces, et dans le fond, la création de la femme. 2. *L'entrée dans l'Arche.* C'est encore une réunion de quadrupèdes et d'oiseaux qui se dirigent, deux à deux, vers l'Arche que l'on aperçoit dans le fond, avec Noé et sa famille. 3. *Cerf poursuivi par une meute.* Il foule aux pieds un chien renversé, et en lance un autre en l'air... etc. 4. *Chasse au sanglier.* Ce tableau, qu'on attribue également à Paul de Vos, représente un sanglier qui a blessé trois chiens et qui en découd deux autres... 5. *Les marchands de poissons.* On y voit un homme qui verse dans un baquet des anguilles et des lamproies; un autre qui coupe un saumon par tranches, et toutes sortes de poissons... 6. *Des chiens dans un garde-manger.* L'un se dresse sur ses pattes et mord dans un morceau de viande; l'autre ronge un os sous la table chargée de provisions; dans le fond un chat. 7. *Fruits et animaux.* Au milieu sur le premier plan un écureuil mange une noisette, un perroquet attaque un abricot, un singe vole du raisin... etc.

Musée de Bruxelles.—Bien que Sneyders ait longtemps habité Bruxelles, on ne trouve qu'un seul morceau de lui dans le Musée de cette ville; il représente un cygne, un chevreuil, un paon, du gibier, des fruits, des légumes, sur une table.

Musée d'Anvers. — Deux tableaux donnés par le baron de Pret : 1. *Cygnes et chiens.* Deux cygnes de grandeur naturelle se défendent avec vigueur contre deux chiens de chasse qui ont effrayé deux canards. 2. *Nature morte.* Parmi toute sorte de gibier, on y remarque un énorme homard.

Musée d'Amsterdam.—On y compte deux natures mortes du maître, et une *chasse du crocodile et de l'hippopotame*, espèces d'animaux que Sneyders n'a peut-être peints que cette fois.

Musée de la Haye.—Une chasse au cerf et le tableau de gibier et de fruits dont nous avons parlé dans le cours de cette biographie, où l'on admire une figure de religieux vêtu en chasseur, de la main de Rubens.

Pinacothèque de Munich.—Quatre morceaux de Sneyders, dont les plus remarquables sont *deux lionnes poursuivant un chevreuil, une lionne tuant un sanglier*, deux magnifiques toiles où les animaux sont de grandeur naturelle.

Galerie de Dresde. — Une *chasse au sanglier* et une *chasse à l'ours,* où l'on voit des figures de chasseurs peintes par Rubens, sont les plus notables ouvrages de Sneyders dans cette galerie qui n'en renferme pas moins de neuf; les autres sont des natures mortes, à l'exception d'un combat de chiens contre un ours.

Galerie du Belvédère, à Vienne. — *Deux renards* poursuivis par cinq chiens dans une plaine. *Daniel dans la fosse aux lions,* tableau de chevalet, peint sur bois. *Un sanglier* attaqué par neuf chiens. *Un cerf et un chevreuil* poursuivis par des chiens. Le *Paradis terrestre* avec toutes sortes d'animaux sauvages et domestiques; au fond, la création d'Eve.

On trouve encore de magnifiques *chasses* de Sneyders dans la galerie de Florence, et dans celle de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Une des plus vastes salles de cette dernière galerie porte le nom de Sneyders, à cause des nombreux et superbes ouvrages de ce maître qu'on y a rassemblés, et parmi lesquels on admire *des loups dévorant un cheval.*

Pierre Boel, Zaal, Lucas Wosterman, Joullain, Prenner et autres ont gravé divers morceaux, particulièrement des *chasses,* d'après Sneyders. Van Dyck nous a laissé un portrait de ce grand maître, qui est une de ses plus admirables eaux-fortes. Elle a été achevée au burin par Jean Meyssens. Les dessins de Sneyders, dit d'Argenville, sont faits à la pierre noire sur papier bleu, rehaussé de blanc de craie, avec de l'encre de la Chine dans les grandes ombres. La touche en est extrêmement spirituelle, particulièrement dans les animaux et dans les plantes. On voit aussi de ce maître des dessins entièrement à la plume, touchés librement; les figures en sont matérielles et les hachures irrégulières. C'est ce goût qui dénote Sneyders.

Vente Van Leyden, 1804. — Intérieur d'une office remplie de gibier, vases, fruits et légumes, où se sont introduits des chiens et des chats; 180 francs.

Vente Cardinal Fesch, 1845. — *La Poule en litige.* Deux renards et un loup se disputent une poule. Fond de paysage. *Chasse au sanglier.* Il est serré de près par cinq chiens de meute et paraît être sur ses fins. Le fond est une jolie campagne ; ensemble, 1,270 scudi, soit 6,850 francs environ.

Lions poursuivant un chevreuil. Un chevreuil et un lièvre gagnent la plaine, tandis que deux lions se disputant cette proie, vont se livrer un combat sanglant; 421 scudi, soit environ 2,300 francs.

Vente Cypierre, 1845. — Combat d'un buffle contre quatre loups. Le buffle vient de lancer en l'air un loup qui retombe la tête en bas; 705 francs.

Vente Louis-Philippe, 1853. — Quatre grands tableaux représentant des *groupes d'oiseaux* ont produit ensemble 8,575 francs.

Vente Gentil de Chavagnac, 1854. — *Deux singes jouant au tric-trac,* 1,120 francs.

Un *Garde-manger.* — Beau groupe de gibier, de fruits, de légumes et d'objets divers sur une table de pierre, signé F. Sneyders, 1632; 2,500 francs. — Nous reproduisons cette signature qui est assez rare sur les tableaux de Sneyders. Ceux du Louvre ne sont pas signés. Nous ajoutons la signature des eaux-fortes qui est très-contestable, comme on l'a dit plus haut.

F. Snyders inv · F Sneyders 1632

Impr. Benard et Comp, rue Damiette, 2



École Flamande — *Histoire, Sujets religieux*

FRANÇOIS FRANCKEN-LE-JEUNE

NÉ EN 1581. — MORT EN 1642.



François Francken-le-Vieux, qui mourut à Anvers en 1616, avait eu, de son mariage avec Élisabeth Mertens, quatre fils, dont les noms nous ont été conservés, mais qui ne méritent pas tous de figurer dans l'histoire de l'école flamande. Jérôme et François sont les seuls qui nous soient connus par leurs œuvres, et les seuls aussi dont on puisse parler avec quelque certitude. Les deux frères furent d'ailleurs inégaux par la renommée comme par le talent : le plus habile et le plus célèbre des fils du vieux Francken, ce fut François, ou, pour lui donner son nom tout entier, François Francken-le-Jeune.

Né à Anvers, et baptisé à la cathédrale, le 6 mai 1581, il grandit dans l'atelier de son père, et ce fut en le voyant travailler qu'il apprit à peindre, bien qu'il ait adopté plus tard une manière plus moderne, ainsi qu'il convenait à un artiste qui était, à quelques années près, le contemporain de Rubens. Le voyage d'Italie qu'il fit dans sa première jeunesse lui fut d'un grand secours, parce qu'il y oublia les méthodes un peu pédantes auxquelles son père et ses oncles étaient si longtemps restés fidèles. François Francken, après s'être arrêté à Venise, visita sans doute les principales villes où la peinture était en honneur. Il n'est pas sans intérêt de rappeler qu'à cette époque, Rubens résidait aussi en Italie Il serait curieux que les

deux artistes flamands s'y fussent rencontrés. Malgré la distance qui les sépare, il nous paraît évident que le jeune Francken s'est réchauffé plus qu'on ne le dit d'ordinaire à l'ardent rayon que dégageait déjà le glorieux maître.

En 1605, François Francken, de retour à Anvers, entrait dans la gilde de Saint-Luc. Deux ans après, il épousait Élisabeth Placquet, qui lui donna trois fils[1] et cinq filles. Bientôt, et quoiqu'il fût jeune encore, il devint, si l'on en juge par le nombre de ses œuvres, un des maîtres les plus actifs de l'école d'Anvers.

Plusieurs des tableaux qu'il fit alors nous sont connus; aussi avons-nous quelque peine à nous expliquer ce que Descamps a voulu dire lorsque, parlant des premiers travaux de l'artiste, il a écrit : « On fut étonné de voir ce peintre s'attacher plus à peindre les folies du carnaval et d'autres sujets de cette espèce qu'à traiter l'histoire en grand. » Le premier des tableaux de Francken dont la date ait été relevée est le *Christ en croix*, de la galerie de Vienne, qui fut peint en 1606, et qui, n'en déplaise à Descamps, n'a rien de carnavalesque. La vérité est que, dès cette époque, Francken-le-Jeune peignait d'un pinceau également zélé des scènes de fantaisie, comme le *Sabbat des Sorcières* (1607, Musée de Vienne), ou des sujets sérieux, comme les *Œuvres de miséricorde* (1608, Musée d'Anvers). Cette peinture nous montre le talent déjà caractérisé du jeune maître. Au premier plan, des mendiantes et des pauvres viennent en foule chercher le pain que la charité leur distribue; plus loin, les autres formes du dévouement chrétien sont mises en action dans des groupes épisodiques. Dans la partie supérieure du tableau, apparaît le Christ glorieux. C'est là une peinture sans grand éclat, mais non sans conscience, et les contemporains durent y voir plus qu'une promesse. François Francken s'annonçait comme un élégant peintre d'historiettes, et Breughel, Josse de Momper, Peeter Neeffs, pouvaient reconnaître en lui l'habile figuriste qui devait peupler de vivants personnages leurs solitudes agrestes ou leurs intérieurs d'église.

A la fin de 1614, François Francken eut l'honneur d'être nommé doyen de la gilde de Saint-Luc. Il faisait aussi partie de la société littéraire connue sous le nom de la *Violette*, et lors d'un concours ouvert en 1618 par une compagnie rivale, il peignit, avec Van Balen, Sébastien Vrancx et Breughel de Velours un blason symbolique qui obtint le prix. Il dessina en outre des costumes pour les représentations théâtrales que donnait l'association, ou, comme on disait, « la chambre de rhétorique » à laquelle il était affilié.

Ces détails, que nous empruntons au catalogue du Musée du temps, nous montrent François Francken-le-Jeune en relation familière avec les meilleurs peintres du temps. Il a dû aussi connaître Rubens, bien qu'aucune trace de leur amitié ne nous ait été conservée; mais il a certainement été lié avec Van Dyck, qui fit de lui ce beau portrait dont Guillaume Hondius et Pierre de Jode nous ont laissé la gravure et que le lecteur a reconnu en tête de cette biographie.

L'œuvre de François Francken-le-Jeune est bien en effet celui d'un peintre qui a vu de près les vaillants maîtres de l'école d'Anvers; mais il n'est cependant pas de la puissante race des héros. Nulle trace de grandeur chez lui, nulle velléité d'enthousiasme. Ses ambitions sont des plus modérées. Toutefois, dans le cadre assez restreint d'ordinaire où s'est enfermée sa prudente fantaisie, il a montré du goût pour la couleur, une main agile à la libre manœuvre du pinceau. Ses tableaux sont trop nombreux et trop connus pour que nous ayons de grands efforts à faire pour caractériser sa manière. Nous nous bornerons à rappeler la *Vierge et l'Enfant Jésus*, du Musée d'Amsterdam, la *Réunion de Musiciens*, de Munich, et aussi les peintures du Louvre, qui sont décisives. Le *Christ entre les deux larrons* et la *Parabole de l'Enfant prodigue* suffisent à faire connaître François Francken-le-Jeune. Le dernier de ces tableaux se compose d'un sujet central qui représente le *Départ de l'Enfant prodigue;* il est entouré de diverses scènes relatives à la légende évangélique et peintes en grisaille, genre dans lequel François Francken a excellé. Il est à peine utile de le dire, l'art de François Francken-le-Jeune est un art sans gravité. Ses tableaux religieux ne sont que des tableaux de genre. Mais il y a chez lui beaucoup de talent d'exécution; son pinceau leste et vif se

[1] Jérôme, né en 1611, élève de Van der Laenen en 1637; — Jean-Baptisté, né en 1618, — et Ambroise, né en 1622 et reçu maître en 1645. La biographie de ces trois Francken est comprise tout entière dans les dates que nous venons de donner.

joue au caprice de la touche : il est habile à peindre les chairs lumineuses, grasses, vivantes, comme le devait faire un artiste qui comprenait les maîtres de son temps et qui, même dans ses compositions en miniature, s'inspirait le plus possible de leurs larges procédés. Francken s'inquiète spirituellement des détails, il se complaît dans l'accessoire, il s'ingénie à trouver des sujets qui lui permettent de faire valoir l'adresse de son pinceau. Son tableau du Louvre, la *Visite d'un prince dans le trésor d'une église*, peut, dans ce genre, être cité comme un exemple. L'intérêt du motif est nul, mais Francken y a vu une occasion de grouper des figures aux costumes éclatants, des ornements religieux, de scintillantes orfévreries : son ambition n'en demandait pas davantage. Il aimait aussi à peindre des intérieurs d'appartements, des galeries



E. BOCOURT D. — J. ETTLING SC.

L'ENFANT PRODIGUE. Musée du Louvre

de tableaux ou de curiosités, pour avoir le plaisir d'y faire entrer des personnages aux attitudes élégantes s'enlevant en vigueur sur des fonds neutres et sobres. Et il ne travaillait pas seulement pour lui : Peeter Neeffs, Van Bassen, Josse de Momper avaient trouvé dans leur jeune camarade un aide infatigable : il a peuplé de spirituelles figurines leurs intérieurs d'église et leurs paysages.

François Francken-le-Jeune mourut à Anvers le 6 mai 1642 : il ne survécut guère à Rubens, à Van Dyck, à cette première génération des maîtres anversois, dont il était lui-même un représentant en miniature, un disciple atténué. Il avait été précédé dans la tombe par son frère Jérôme, qu'on appelle le Jeune, et qui, né à Anvers en 1578, y mourut en 1623. Nous ne connaissons de sa main qu'un tableau authentique, *Horatius Coclès au pont Sublicius*.

D'autres artistes, appartenant vraisemblablement à la même famille, ont porté le nom de Francken. Ils ont prolongé jusqu'à la fin du dix-huitième siècle le succès, bien diminué cependant, du genre anecdotique

que François Francken-le-Jeune avait mis à la mode. Mais, dans leur art sans finesse, ils ne furent que de pâles imitateurs. Quant à la biographie de ces derniers peintres, elle demeure, quant à présent, ignorée et impossible. On ne pourra songer à l'écrire que lorsque les actes de l'état civil, tirés de la poussière des archives, permettront d'établir la filiation, encore si obscure, de la famille Francken. Aujourd'hui, l'écheveau est inextricable. Mariette l'avait bien compris. « MM. d'Argenville et Descamps, écrit-il, ont parlé assez amplement de tous les peintres de la famille Franck ; mais je trouve qu'ils ont embrouillé la matière au lieu de l'éclaircir : je ne l'entreprendrai pas, tant j'y trouve de difficultés. » Puisque les archives n'ont pas encore dit leur secret, imitons la prudence de notre maître Mariette, et attendons.

PAUL MANTZ

RECHERCHES ET INDICATIONS

Amsterdam. — La *Vierge et l'Enfant Jésus entourés des Pères de l'Église et de divers personnages.* Signé *f. francken. in f. A° 1616.* Nous reproduisons ci-dessous cette signature.

Musée Van der Hoop. — La *Parabole de l'Enfant prodigue*, sujet entouré de grisailles.

Anvers. — *Miracles au tombeau de saint Bruno.* Les *Œuvres de miséricorde* (1608). Le *Martyre des quatre couronnés*, triptyque avec deux volets peints de chaque côté, Signé D. J. F. F. (*Den jongen Frans Francken*).

Cabinet de M. Mertens-Bauduin. — La *Résurrection de Lazare.*

Cabinet de M. Reynwit. — Le *Blason de la gilde de Saint-Luc*, peinture exécutée avec le concours de Van Balen, de J. Breughel et de Sébastien Vrancx.

Berlin. — Les figures d'un tableau de Van Bassen (1624), avec la curieuse inscription *F. Franck figuravit.*

Bruges. Église Notre-Dame. — La *Madeleine aux pieds du Christ* (1628).

Bruxelles. — *Crésus montrant ses trésors à Solon.* Acquis en 1856 pour la somme de 600 fr.

Louvre. — *Histoire d'Esther.* Le catalogue attribue ce tableau à F. Francken-le-Vieux ; mais M. Burger a fait remarquer qu'il était signé *D° F. F.* Acquis au prix de 500 fr.

La *Parabole de l'Enfant prodigue.* Un sujet central, en couleur, entouré de huit grisailles (1633).

La *Passion de Jésus-Christ*, avec huit grisailles. Signé *f. franck in.*

Visite d'un prince dans le trésor d'une église. Signé *A° 1633. D°. Franck in. et f.* Acquis en 1844 pour la somme de 1,800 fr.

Madrid. — *Ecce Homo*, signé *D. Franck.*

Munich. — Un *Combat de cavalerie*, signé *F. Frank inv. f. A° 1631.*

Réunion de personnages faisant de la musique, signé *D° F. Frank inv. et f.*

Les *Sept Œuvres de miséricorde* (1630). Le *Christianisme et le Paganisme*, allégorie.

Rotterdam. — Une *Compagnie de musiciens.*

Vienne. — Le *Christ sur la croix*, signé *Den Ion F. F. in.* 1606.

Un *Sabbat de sorcières*, signé *Den Ion francis frankin fecit et inv.* 1607.

Solon à la cour de Crésus, signé *D.o. F. Franck. inv.*

Des Dames et des cavaliers à table dans un appartement.

Ecce Homo, signé *F. Franck inv.*

Vente du cardinal Fesch (Rome, 1845). — La *Fuite en Égypte*, tableau daté de 1608.

On voit, par les indications que nous venons de reproduire, que les signatures de F. Francken-le-Jeune ont beaucoup varié. L'une de ces signatures (*D° Francken*) a donné lieu à bien des suppositions. On a prétendu d'abord que *D°* était une abréviation du prénom italianisé de Dominique ; mais cette conjecture tombe d'elle-même, puisque Francken s'appelait François et non Dominique. D'autres écrivains, et M. Burger un des premiers, ont vu dans ces deux lettres l'abréviation de *Donno*, Francken ayant, suivant eux, pris le nom de *Don Francisco* après son retour d'Italie. Cette explication a été adoptée par les rédacteurs du catalogue du Musée d'Anvers. Malgré de si puissantes autorités, elle ne nous satisfait pas complétement, et nous cherchons encore.

f. francKEN. JNf
A° 1616

IMP. POITEVIN RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Flamande. *Tableaux de genre, Paysages.*

DAVID TENIERS (LE VIEUX)

NÉ EN 1582. — MORT EN 1649.



Les historiens qui ont voulu étudier, dans ses origines, le talent de Teniers le jeune, ont signalé chez lui, en même temps que la mystérieuse influence du génie natif, le résultat, aisément reconnaissable, du fécond enseignement de Rubens. Oui, c'est chez le grand maître d'Anvers que David Teniers s'est formé; c'est dans son œuvre éclatante qu'il a appris l'harmonieuse combinaison des couleurs amies; c'est grâce à Rubens qu'il a su, même en des cadres dont les proportions sont souvent celles de la miniature, conserver tant de souplesse et tant de largeur. Une bonne fée, dit-on, lui a donné le reste : sans doute, mais s'il relève de Rubens pour le libre maniement du pinceau, s'il a reçu du ciel son charmant esprit, qui l'a conduit, tout enfant, dans les campagnes lumineuses ou dans les tavernes enfumées et lui a montré, le premier, les paysans jouant aux boules devant une maison rustique, le buveur cherchant la vérité au fond de son verre, le rémouleur faisant gaiement tourner sa roue, n'est-ce pas son père, celui que les biographes, dans le choix malheureux de leurs surnoms, appellent volontiers David Teniers le Vieux?

Teniers le père, — n'est-ce pas mieux dire? — a eu sans doute la meilleure joie de ce monde : artiste, il a vu grandir son fils dans l'art qu'il aimait; toutefois l'élève a fini par dépasser le maître, et la renommée a jeté tant d'éclat sur le nom de Téniers le jeune qu'elle a laissé dans une ombre peut-être injuste le maître laborieux qui, le premier, lui avait servi de guide. L'indifférence moderne a dispersé ses œuvres jadis prisées, la spéculation les a débaptisées, si bien que, parmi ceux qui nous lisent, beaucoup peut-être ne connaissent de Teniers le père que son nom.

L'artiste trop oublié dont nous avons à redire la vie naquit à Anvers en 1582. Il était fils de Julien Teniers, dont il est d'usage de faire un peintre, mais auquel les actes authentiques donnent plus simplement le titre de mercier[1]. En présence de cette rectification, il est difficile d'admettre, comme on le raconte d'ordinaire, que Julien Teniers ait pu enseigner lui même à son fils les procédés d'un art qui n'était pas le sien. Les aptitudes de David se révélèrent de bonne heure, puisque dès 1596, — à quatorze ans, — nous le voyons inscrit comme élève sur le registre de la corporation de Saint-Luc qui, en 1606, le reçut en qualité de franc-maître. Il ne reste de la main de David Teniers aucune œuvre authentique qui puisse nous faire connaître quel était alors son talent ou même le genre de peinture qu'il avait d'abord embrassé. Il paraît s'être essayé, à son début, dans des sujets religieux, assez voisins par le sentiment comme par le style, de ceux que peignaient à cette époque Sébastien Franck et François Pourbus. Il appartiendrait donc, du moins par ses commencements, à cette école intermédiaire et quelque peu hésitante qui prolongea un moment, dans le dix-septième siècle, les patientes pratiques du siècle précédent.

Mais le temps de l'audace allait venir. Au mois de janvier 1609, Rubens, tout resplendissant du soleil italien, rentre victorieux dans Anvers. Bien qu'il ne soit pas certain que Teniers le père ait été, dans le sens ordinaire du mot, l'élève du glorieux maître, il n'est pas douteux qu'à l'exemple des autres peintres d'Anvers, il ait subi sa puissante influence. On le vit bientôt élargir sa manière et travailler d'une main plus libre. Sans pouvoir affirmer rien de positif à cet égard, je serais tenté de voir une production de ce temps, dans un tableau, médiocre peut-être, mais à coup sûr intéressant, qui décore aujourd'hui à Anvers l'église Saint-Paul, et qui est comme une longue frise où Teniers le père a représenté les *Sept Œuvres de miséricorde*. Autant que j'en puis juger à distance, la composition, de toutes parts fragmentée en groupes épisodiques, n'aurait pas une unité parfaite, et la couleur elle-même, trop peu économe des nuances claires et des tons francs, y montrerait un pinceau encore bien étranger aux lois de l'harmonie. Cette peinture n'est du reste, malgré la sainteté du motif, qu'un tableau de genre traité dans de vastes proportions.

Il ne paraît pas d'ailleurs que Teniers le vieux ait longtemps gardé sa place dans le nombreux cortège des adhérents de Rubens. Il voulut bientôt voir par lui-même cette Italie dont on lui parlait tant. Marié le 12 octobre 1508 à Dympne Cornelissen de Wilde, il assistait le 15 décembre 1610 au baptême de son fils aîné, le fameux David; mais il ne doit guère être resté plus longtemps à Anvers, et nous supposons que c'est vers l'année suivante qu'il faudrait fixer la date de son départ.

A peine arrivé à Rome, Teniers y fit rencontre d'Adam Elzheimer, qui lui enseigna l'art de peindre des tableaux de petite dimension, à en soigner minutieusement les détails et à les éclairer de ces effets de lumière pour lesquels il avait un goût tout spécial. Certaines œuvres de Teniers ont gardé la trace, à jamais visible, de l'influence qu'Elzheimer exerça sur lui : la *Nativité*, dont Corneille Galle nous a laissé une gravure, en est une preuve. N'est-ce pas à l'imitation du maître allemand que Teniers a projeté sur le groupe de la Vierge et de l'Enfant Jésus, les lueurs de la torche que tient saint Joseph, et dont les vives clartés, concentrées sur un seul point, contrastent avec les ombres vigoureuses qui enveloppent le reste de la scène? Un autre exemple montre bien mieux encore l'action subie par Teniers : dans l'eau-forte qu'il a gravée lui-même d'après l'une de ses compositions, — précieuse planche dont le lecteur trouvera ici une

[1] Voyez la note de M. Th. Van Lérius dans le *Catalogue des Œuvres d'art des anciens maîtres exposées à Anvers en* 1855. Les anciens documents donnent *Tenier* au lieu de *Teniers* : c'est en effet la forme primitive du nom. Au bas de l'estampe de la *Cène*, Van Panderen a écrit *David Tenir*, et l'on sait que le nom du vieux maître se prononçait ainsi en Flandre.

reproduction fidèle — il a groupé, devant la porte d'une ferme, de rudes paysans se chauffant autour d'un feu de branches sèches : pendant que le fagot jeté dans le brasier pétille et flamboie, la lune passe, blanche et claire, dans un ciel nuageux : il semble que Teniers se soit amusé à combiner dans son paysage le rayonnement de deux lumières opposées. Mais alors même que le peintre d'Anvers empruntait à Elzheimer le secret de ces associations savantes, il restait Flamand dans le type de ses personnages et surtout dans leur esprit. Il aimait à représenter des fumeurs assis dans d'obscures tabagies, des alchimistes cherchant le secret de l'œuvre hermétique, des musiciens et des mendiants promenant au soleil leur chanson ou leur pauvreté. Ainsi, par le caractère de son inspiration essentiellement réaliste, le vieux Teniers annonce son fils et prépare son prochain triomphe.



CLAIR DE LUNE.

Elzheimer ouvrit aussi à son disciple un monde qu'il ignorait : il lui fit faire connaissance avec la mythologie ; mais il ne put — étant lui-même demeuré un peu Allemand — lui révéler dans tous ses enchantements la poétique élégance de ces déesses et de ces nymphes qui courent à demi-nues dans les forêts virgiliennes. Sans avoir la prétention d'atteindre à la grâce, Teniers peignit des scènes mythologiques, *Vénus sortant du bain*, *Mercure et Argus*, *Vertumne et Pomone*, et bien d'autres encore. Enfin, esprit accessible à toutes les fantaisies, pinceau prêt à tous les caprices, il s'amusa à imiter les anciens maîtres et devint bientôt savant dans le pastiche.

Les biographes assurent que Teniers le père demeura auprès d'Elzheimer près de dix ans[1]. Si cette assertion était exacte, il en faudrait conclure que l'artiste flamand aurait quitté Rome vers 1620, c'est-à-dire à l'époque présumée de la mort de son ami. De retour à Anvers, il reprit la place qu'il avait quittée. On

[1] Pilkington affirme toutefois que Téniers ne demeura à Rome que six ans. *General Dictionary of Painters*. 1840, p. 571

n'a malheureusement point de données précises sur les œuvres qu'il a dû produire alors. On sait seulement que, lié avec les plus grands artistes du temps et surtout avec Rubens, Teniers le père continua à peindre et se montra même très-fécond, soit qu'il eut pour son art une passion réelle, soit qu'il eut à pourvoir, comme on l'a dit, aux besoins d'une famille nombreuse. Toutefois, par une fatalité doublement funeste à sa renommée, il se trouva bientôt dépassé par Adrien Brauwer qui, en 1631, se fit recevoir maître à Anvers, et par son fils David, qui, l'année suivante, fut également admis à la maîtrise. Ce dernier lui servit d'abord de collaborateur et ils firent ensemble, pour le prince de la Tour-Taxis, les cartons d'une vastes tenture de tapisserie. Mais bientôt la réputation du jeune maitre devint si éclatante qu'elle absorba l'attention des curieux. Dès lors, les biographes perdent de vue Teniers le père, et l'on ne sait plus de lui qu'une chose, c'est que, parvenu à l'âge de soixante-sept ans, il mourut à Anvers, en 1649.

Le talent de David Teniers le Vieux a souffert de la diversité des maîtres dont il a reçu des leçons et surtout de la différence des genres de peinture où il s'est essayé. Moins éparpillé, il eut été plus fort. Teniers a peint dans toutes les manières et n'est resté maître dans aucune. Ses tableaux religieux n'ont pas de caractère propre : nous avons remarqué dans la *Nativité* une réminiscence des procédés d'Elzheimer; dans la *Cène* qu'a gravée Egbert Van Panderen, il y a comme une imitation vague du goût de François Pourbus. Lorsque le vieux Teniers a voulu peindre des mythologies, il s'y est montré un peu lourd. Ses meilleurs tableaux sont ses sorciers, ses bohémiennes, enfin ses mille et une paysanneries dont le motif allait bientôt être repris par son fils. Ces compositions ont de la gaîté, de l'esprit peut-être, mais elles n'ont pas cette coloration argentée, cette délicatesse de touche, cette merveilleuse transparence que tout le monde —Louis XIV excepté —a reconnu dans les précieux tableaux du peintre des kermesses flamandes. Si les campagnards de Teniers le jeune sont charmants dans leur rusticité naïvement spirituelle, ceux du père sont plus rustiques encore, plus déguenillés dans leur brune toilette, plus grossièrement indiqués par le pinceau hasardeux. Le grand roi traitait de « magots » les paysans de Teniers le fils : s'il avait vu ceux du vieux David, qu'aurait-il dit?

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

L'indifférence des faiseurs de catalogues et la fraude des marchands sont parvenues à confondre si bien les œuvres des deux Teniers que beaucoup de tableaux du père sont mis aujourd'hui sur le compte du fils. D'un autre côté, on attribue souvent à Elzheimer les compositions mythologiques exécutées par le vieux David. Nous n'indiquons donc qu'avec une certaine réserve quelques-uns des ouvrages suivants :

Musée de Bordeaux. — Un *Paysage*, signé du monogramme dont se sont servis le père et le fils (un petit T dans un grand D.)

Musée de Lille. — *Scène de Sabbat*, un *Nécromancien*.

Musée de Nantes. — *Jeunes Bergers jouant aux cartes*.

Anvers Église Saint-Paul. — *Les sept Œuvres de Miséricorde*. — Cabinet de M. Moons Van der Straelen, le *Tir à l'Arc*.

Berlin. — *Tentation de Saint Antoine*.

Dresde. — Une *Kermesse*.

Munich. — Une *Grande Foire italienne dans les environs de Florence*. On y reconnait l'Église Santa-Maria della Impruneta (Ce tableau, que le catalogue de M. de Dellis attribue à Teniers le fils, est vraisemblablement de Teniers le Vieux).

Vienne. — *Tobie et l'Ange*, *Junon demandant à Jupiter la métamorphose d'Io* (1638), *Mercure endormant Argus* (id.), *Vertumne et Pomone* (id.), *Pan et une Nymphe*.

Galerie Lichtenstein, à Vienne. — Deux paysages, et quatre tableaux de genre.

Londres, Galerie Bridgewater. — *Scène villageoise*.

Florence. — Un *Chimiste dans son laboratoire*, un *Médecin assis une Bouteille à la main*.

Vente du Prince de Conti, 1777. — *Vénus sortant du Bain*, *Des Femmes à cheval, en marche avec d'autres figures* (Ensemble, 1,199 fr. 19 sous).

Un Vielleux dans la campagne et un Marchand de Liqueurs. 401 liv.

Vente du Cardinal Fesch (Rome 1845). — Un *Paysage*. 81 scudi.

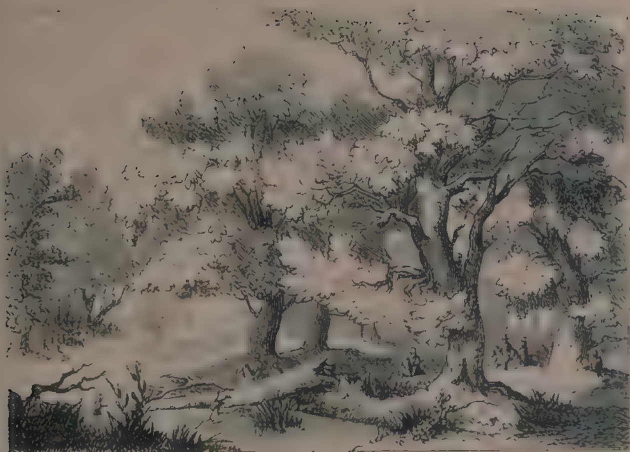
Impr. Benard et Comp., rue Damiette, 2.



École Flamande. *Paysages.*

JEAN WILDENS

NÉ EN 1584. — MORT EN 1653.



Lorsque Rubens, qui avait toujours aimé les antiques, offrit à sir Dudley Carleton de lui donner divers tableaux de sa main en échange de quelques statues de sa collection, il se mit à l'œuvre avec une ardeur enfiévrée, car il avait hâte de posséder les merveilles qui lui avaient été promises par le diplomate anglais. Rubens devait lui envoyer entre autres peintures, une *Chasse au lion*, une *Chaste Suzanne* et *Agar répudiée par Abraham*. Mais, si rapide que fût son pinceau, il allait encore trop lentement au gré de son caprice, et l'impatient artiste résolut alors de prendre un aide, non pour les figures, mais pour les paysages qui servaient de fond à ces tableaux. Il en écrivit aussitôt à sir Dudley Carleton (26 mai 1618) : « *Ho preso, secondo il mio solito, un valentuomo nel suo mestiere a finire li paesaggi* [1] ».

[1] Cette lettre a été publiée, pour la première fois, par M. H. Carpenter dans ses *Mémoires sur Van Dyck*, et reproduite (en anglais) par M. Sainsbury : *Original papers illustrative of the life of Rubens*. 1859, p. 38.

Quel était l'habile homme à qui Rubens faisait ainsi l'honneur de l'associer à son œuvre ?... Si l'on songe qu'à cette date la plupart des paysagistes flamands travaillaient encore dans une manière exacte et petite ; si l'on considère que Van Uden, qui passe pour un des collaborateurs habituels de Rubens, n'était alors qu'un très-jeune homme qui n'avait pas même conquis la maîtrise, nul doute n'est possible : l'aide auquel le grand peintre faisait appel ne peut être que Jean Wildens.

A l'époque où il se trouva ainsi associé à Rubens, Wildens avait déjà donné depuis longtemps des preuves de son habileté. Né à Anvers en 1584, il était entré à l'âge de sept ans dans l'atelier d'un peintre peu connu, Pierre Verhulst [1]. En 1604, il fut admis parmi les maîtres de Saint-Luc, et il passa bientôt auprès de ses confrères pour un peintre recommandable, puisqu'il reçut lui-même des élèves (1610). Enfin les tableaux qu'il peignait alors avaient appelé l'attention des graveurs, qui s'empressèrent de reproduire ses premiers ouvrages.

Wildens, aux années de ses débuts, ne paraît pas avoir subi encore l'influence de Rubens. Il a toutes les timidités de cette école intermédiaire qui, pour le paysage surtout, se montre si voisine du seizième siècle. Il est curieux d'étudier la suite d'estampes que J. Matham, H. Hondius et André Stock ont gravée d'après lui en 1614. Cette série de planches, qui représentent les *Douze mois de l'année*, révèle en Wildens un adhérent de Josse de Momper. Il peint volontiers de grandes perspectives dont les profondeurs laissent apercevoir des rochers et des bois perdus dans des lointains bleuâtres. Sur ces fonds, faiblement colorés, il détache en vigueur de petites figurines naïvement spirituelles. A l'exception de *Février*, qui nous montre une mascarade prenant ses ébats sur une place publique quelque peu italienne, les *Douze mois* sont consacrés à la glorification des occupations ou des délassements champêtres. Le labourage, la culture des fleurs, la tonte des moutons, les jeux des patineurs sur les étangs glacés, tels sont les motifs que Wildens a mis en scène. Les figures qui animent ses tableaux ont du caractère et de l'esprit ; mais il nous semble douteux qu'elles soient l'œuvre du paysagiste lui-même ; elles sont d'un goût rustique qui fait songer aux Breughel.

Il ne paraît pas que Wildens ait visité l'Italie. La nature familière des environs d'Anvers, la vue de l'Escaut et des vertes prairies qu'il arrose suffisaient à sa curiosité ; en outre, du jour où il y mit les pieds, l'atelier de Rubens devint pour lui tout un monde. Pour compléter sa vie, il ne lui manquait qu'une femme : Wildens se maria, le 12 novembre 1619, avec une jeune fille de dix-huit ans, Marie Stappaert ; mais il eut à peine le temps d'être heureux. Moins de cinq ans après son mariage, l'artiste flamand eut cette peine, amère entre toutes, de voir mourir sous ses yeux la femme qu'il aimait (29 mai 1624). Elle lui laissait deux enfants, Jean-Baptiste, dont l'histoire n'a pas gardé le souvenir, et Jérémie, qui fut peintre comme son père [2].

Wildens était à cette époque un des familiers de la maison de Rubens. Le grand maître, nous l'avons dit, l'employait quelquefois à peindre des fonds de paysage dans ses tableaux. Wildens y gagna d'élargir ses procédés et d'abandonner peu à peu les méthodes patientes qu'il avait mises en pratique dans la première partie de sa carrière ; dès lors, il ne fut plus le disciple de Pierre Verhulst, mais celui de Rubens. D'étranges choses ont été racontées au sujet d'une prétendue rivalité qui se serait élevée entre lui et son nouveau maître. Cette absurde historiette préoccupait encore, en 1763, le peintre Mensaert, qui, visitant à cette époque les cabinets des amateurs d'Anvers, écrit sérieusement les lignes suivantes. « M. de Lunde nous fit voir..... un admirable paysage peint par Rubens, qui représente une *Vue de la paroisse de Laeken*..... Le propriétaire de ce tableau nous dit que Rubens l'avoit peint au sujet d'un démêlé qu'il avoit eu avec Wildens, peintre de paysages, auquel il vouloit faire connoître qu'il étoit aussi habile maître en paysages qu'en figures. » Pour nous, nous en avons toujours été convaincu, et il faut être bien amoureux de l'anecdote pour croire que Wildens ait pu douter, même un jour, même une heure, de l'omnipotence

1 Nous ne savons si ce Pierre Verhulst (qui vivait ainsi en 1591) doit être confondu avec un certain Verhulst dont il est question dans une lettre de Rubens, en 1640, et qu'il considère comme un des peintres *les plus communs* de la ville d'Anvers. Ce Verhulst avait peint, d'après un croquis de Rubens, une *Vue de l'Escurial* (Sainsbury, p. 267).

2 Jérémie Wildens, né à Anvers en 1621 et franc-maître de Saint-Luc en 1646-1647, mourut jeune, le 30 décembre 1653. Il ne reste de lui aucune œuvre connue.

de Rubens dans tout ce qui touchait à la peinture. Loin de là, il fut un des premiers à profiter de ses conseils. Déjà rapprochés par l'amitié, les deux artistes se lièrent encore d'une manière plus intime lorsque Rubens épousa, en 1630, Hélène Fourment, dont la mère (Claire Stappaert) était la parente de la femme de Wildens. La confiance que Rubens avait en son collaborateur ne se démentit jamais, et, pour le prouver, il suffirait sans doute de rappeler que lorsque, se sentant près de sa fin, le grand maître songea à faire son testament (27 mai 1640), ce fut à Jean Wildens, à Snyders et à Jacques Moermans qu'il commit le soin de présider à la vente de sa collection de tableaux, de statues et de médailles [1].

Wildens était lié avec tous les artistes célèbres de l'école. En 1632, il tenait sur les fonts de baptême



LE CAVALIER

une des filles de Gérard Seghers. Rombouts, Corneille de Vos, Langhenjan le comptaient au nombre de leurs amis; il a quelquefois peint des fonds de paysage dans les tableaux de chasse de Snyders; enfin Van Dyck a fait de lui un portrait superbe. Ainsi associé à de nobles travaux et environné d'illustres amitiés, Wildens atteignit l'âge de soixante-neuf ans, et mourut le 16 octobre 1653.

Mais si Wildens a été si bien placé dans l'estime de ses contemporains, s'il a eu en réalité le talent de paysagiste que Rubens lui-même lui reconnaissait, comment se fait-il que ses tableaux soient si rares? Le musée de Dresde, celui de Madrid, la galerie Bridgewater, à Londres, et les cabinets du marquis de Bute et de M. Martin sont presque les seules collections qui renferment des œuvres de Wildens, du moins des œuvres tout à fait personnelles. Sans reparler des *Douze mois de l'année*, dont la trace s'est perdue, qu'est devenu ce petit paysage (*le Cavalier*) que W. Hollar a gravé en 1650? Au dix-huitième siècle, on admirait encore deux tableaux de Wildens dans le cabinet de l'abbaye de Saint-Martin de Tournay. Tout

[1] Alfred Michiels, *Rubens et l'école d'Anvers*. 1854, p. 185.

cela est dispersé aujourd'hui. Wildens, on doit le supposer, avait des ambitions modestes. Peu soucieux de s'illustrer, il s'estimait assez heureux de travailler aux tableaux de ses amis. Aussi faut-il chercher la trace de son talent dans les paysages qui servent de fond aux peintures de Snyders, de Rombouts, de Langhenjan et surtout de Rubens. C'est avec Rombouts qu'il s'associa pour peindre la *Sainte Famille* du musée d'Anvers; et, comme la vérité nous est chère, nous devons dire que le paysage sur lequel se détachent les figures est, dans sa facture hasardeuse et lâchée, médiocrement honorable pour Wildens. Il avait été mieux inspiré sans doute dans d'autres œuvres aujourd'hui perdues. Descamps et Mensaert s'accordent à faire l'éloge de deux grands paysages qu'ils ont vus l'un et l'autre à Anvers, au couvent des religieuses appelées « Facons » — c'est Falcons qu'il fallait écrire, — et qui représentaient la *Fuite en Égypte* et le *Repos de la Sainte Famille*. Les personnages étaient de Langhenjan. « Ces deux tableaux, dit Mensaert en son étrange style, sont des chefs-d'œuvre tant pour le paysage que pour les figures : les coloris sont très-gais, très-brillants, et le tout au mieux composé. » Quant à la part de collaboration qui revient à Wildens dans les tableaux de Rubens, c'est un point qu'il n'est pas facile d'éclaircir, puisqu'il est avéré que le glorieux maître s'est fait aider par plus d'un paysagiste, par Van Uden quelquefois, peut-être par Verhulst, et que lorsqu'il voulait détacher ses figures sur un paysage superbe, il avait soin de le peindre lui-même. Nous ne serions pas surpris, toutefois, que Wildens eût été associé à l'exécution de la galerie allégorique de Marie de Médicis : il est surtout, au fond du tableau qui représente *Henri IV recevant le portrait de la reine*, une campagne flamande qui, dans ses verdures fraîches et lumineuses, pourrait lui être attribuée. Ce qui avait séduit Rubens dans le talent de son collaborateur, c'est que celui-ci, dompté par l'admiration, entrait complaisamment dans sa pensée, et qu'il subordonnait toujours le paysage aux figures qui devaient jouer le premier rôle dans les tableaux qu'ils peignaient en commun. Le faible ressort de sa personnalité sans résistance lui permettait de se diminuer ainsi lui-même et de s'effacer. Et il ne faut pas l'en blâmer : la meilleure gloire de Wildens, si ce mot-là est fait pour lui, n'est-elle pas d'avoir obéi au puissant caprice de Rubens avec la docilité d'un ouvrier intelligent?

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les renseignements que nous venons de donner sur J. Wildens expliquent, dans une certaine mesure, pourquoi ses tableaux sont si rares. Nous n'avons donc pu réunir sur son œuvre que les indications suivantes :

MUSÉE D'ANVERS. — *La Vierge et l'Enfant Jésus.* Le paysage seul est de Wildens; les figures, qui constituent la partie essentielle du tableau, sont de Rombouts. On sait que cette peinture, antérieure à 1637, provient de l'église des Récollets de Malines.

DRESDE. — *Effet d'hiver.* (Un chasseur revenant de la chasse et portant un lièvre.) Grand tableau de 10 pieds 4 pouces de large sur 6 pieds 11 pouces de haut.

LONDRES. — GALERIE BRIDGEWATER. — Un paysage boisé, traversé par un cours d'eau et enrichi de figures. (Gravé dans la galerie Stafford.) Ce tableau, d'une exécution large et libre et d'une coloration très-chaude, est évidemment un des chefs-d'œuvre de Wildens.

GALERIE DE M. MARTIN, A HAM-COURT. — *Chasse au Sanglier.*

CABINET DU MARQUIS DE BUTE. — Un paysage. M. Waagen fait observer que ce tableau, qui doit appartenir à la première manière du maître, est un peu dans le style de Breughel et de Roland Savery.

MADRID. — *Les Environs de Spa; la Partie de Chasse*, et deux grands paysages. Dans le premier, où l'on voit des chaumières au bord d'un lac, des bergers font paître leurs troupeaux; dans le second, une bohémienne dit la bonne aventure à des paysans.

VENTE RUBENS (1640). Un paysage. (On sait que cette vente eut lieu à l'amiable, par les soins de Snyders, de Moermans et de Wildens.)

VENTE BURGRAAFF (1811). — Un tableau d'animaux par Snyders, paysage de Wildens, 351 francs.

IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2



Ecole Flamande. *Portraits.*

FRANÇOIS HALS

NÉ EN 1584. — MORT EN 1666.



F. HALS.P J. GAGNIET del. JATTIOT.S

Faut-il croire tout ce qu'on raconte de François Hals? Doit-on admettre, sur la foi des historiens de l'art flamand, que ce savant peintre, qui tint si vaillamment le pinceau; que ce maître loyal,— le premier portraitiste de Flandre, après Van Dyck,— n'ait jamais été qu'un vulgaire pilier de taverne, un esprit constamment perdu dans les vapeurs de l'ivresse, une intelligence toujours vacillante entre la débauche de la veille et l'orgie du lendemain? Tous le racontent, tous l'affirment, et, grâce à ces malignités unanimement reproduites, la réputation de François Hals est si bien faite, que l'histoire semble avoir à jamais marqué sa place dans le groupe aviné des buveurs. Sans oser nous inscrire en faux contre l'autorité d'une tradition qui date déjà de deux siècles, nous eussions voulu étudier de près la question et rechercher si François Hals fut réellement l'intrépide ivrogne qu'on suppose; malheureusement, la vie de cet habile portraitiste n'a jamais été sérieusement racontée : les dates de sa naissance et de sa mort, une

anecdote d'une authenticité douteuse, voilà tout ce qu'on sait de lui. Il appartiendrait aux érudits de la Belgique et de la Hollande de retrouver, dans les archives locales, les éléments de la biographie d'un artiste qui honore ces deux pays

Frans ou François Hals, que l'école flamande revendique à cause de ses origines, bien plus qu'en raison de la nature de son talent, était né à Malines, en 1584. On ne connaît rien de sa famille ; de son éducation première, on sait peu de chose. Toutefois, le nom de son maître nous a été conservé, et ce détail n'est pas indifférent, puisque ce maître fut Karl Van Mander, c'est-à-dire un homme d'expérience et de savoir. Né aux plus beaux jours du seizième siècle, Van Mander avait eu la noble maladie des artistes de son temps : à peine émancipé, il avait couru vers l'Italie, et mêlé aux grands exemples de Rome et de Florence, il avait sincèrement étudié le style de ces deux écoles, sans cependant y pouvoir atteindre. A en juger par son curieux tableau de l'église de Courtrai, Van Mander combinait assez maladroitement, sous l'effort d'un pinceau pénible, le génie flamand et le génie italien. Mais, supérieur à son œuvre, il était plein de théories excellentes; esprit lettré, il savait se servir de la plume, et il a laissé sur la vie des peintres de son pays un livre souvent consulté. Ignore-t-on d'ailleurs que beaucoup qui, le pinceau à la main, demeurent faibles et sans accent, peuvent être de dignes professeurs, d'intelligents théoriciens?

Karl Van Mander était de ceux-là : aussi le jeune talent de François Hals grandit vite sous la discipline de ce maître amoureux du beau style ; en outre, ainsi qu'il arrive souvent aux organisations vigoureuses, Hals compléta et rectifia, par une étude assidue de la nature, l'éducation que lui avait donnée Van Mander ; ce dernier d'ailleurs mourut en 1606; Hals avait alors vingt-deux ans. Une irrésistible force l'entraînait vers le portrait : il suivit son impulsion secrète ; il se consacra tout entier à ce genre difficile, et il fit si bien qu'il y acquit de bonne heure une réputation qu'une attentive enquête de son œuvre doit plutôt augmenter qu'amoindrir.

N'oublions pas d'ailleurs quelle était, au moment où François Hals entra dans la carrière, la situation de l'art du portrait en Flandre. Otho Venius, vieilli, restait fidèle aux pratiques anciennes; je veux dire que, malgré tout son savoir, il n'était pas exempt de sécheresse. La fièvre de l'allégorie le possédait du reste si bien, qu'il ne peignait le portrait que d'une main distraite et quand il n'avait rien de mieux à faire. François Pourbus était dans toute la force de son talent, mais déjà il avait quitté son pays, et, appelé par Henri IV, il se dirigeait vers la France. Quant à l'école nouvelle, elle n'avait pas encore pris possession du terrain. Rubens était en Italie, et pour Van Dyck, il avait sept ans. François Hals comprit qu'il y avait, dans l'art flamand, une excellente place à prendre, et, sans marchander davantage, il la prit.

Avec un aussi ferme pinceau que le sien, avec son aptitude singulière pour saisir le caractère des physionomies, il semble que F. Hals eût dû rencontrer en Flandre un succès solide et durable. Mais telle est l'obscurité qui règne sur sa vie, qu'on ne sait rien du résultat de ses premières tentatives. Néanmoins, il y a lieu de conjecturer qu'elles ne furent point aussi bien accueillies qu'elles auraient dû l'être, puisqu'il quitta la Flandre et vint, jeune encore, s'établir en Hollande, et spécialement à Harlem, qui, plus hospitalière que Malines, fut désormais pour lui comme une autre patrie.

A quelle époque François Hals quitta-t-il son pays? il n'est pas aisé de le dire. Nous savons seulement qu'il peignit, dans sa ville d'adoption, le portrait d'un vieillard, Jacques Zaffius, archidiacre de l'église de Harlem, lequel est mort en 1618. On pourrait peut-être en conclure que Hals avait quitté la Flandre avant cette date. Une fois installé en Hollande, l'artiste flamand exécuta aussi les portraits de Herman Langelius, que le texte de la gravure de Blotelingh qualifie de *Ecclesiastes Amstelædamensis*, et du lexicographe Schrevelius, vivante effigie dont Suyderhoef nous a laissé une si belle estampe. Ainsi, François Hals trouvait aisément des occasions d'employer son pinceau ; mais, d'après la légende, il ne travaillait pas toujours, et c'est à Harlem que se seraient développés ses goûts de débauche et d'oisive rêverie. Il passait, dit-on, les trois-quarts de ses journées dans une taverne, accoudé devant un large vidercome, et, sa longue pipe à la main, il regardait vaguement, dans une muette extase, monter les spirales fuyantes d'une blanche

fumée. On assure même que le paresseux artiste ne rentrait à son atelier et ne reprenait ses pinceaux que lorsqu'il y était contraint, par la plus stricte des conseillères, la faim. On lit partout, à propos des méchantes mœurs de Hals, et aussi de son talent, une anecdote trop caractéristique pour que nous négligions de la rappeler à notre tour.

Un jour — c'était en 1630 — un inconnu, récemment arrivé à Harlem, vient frapper à la porte de François



F HALS.PINX. J.GAGNIET.DEL. E.VERMORCKEN.SC.

UN GENTILHOMME ET SA FEMME.

Hals. Le peintre n'était pas chez lui, mais de charitables voisins, informés de ses habitudes, vont le chercher au cabaret le plus proche. Désolé de quitter son verre encore plein et ses joyeux camarades, Hals a quelque peine à se déranger ; il y consent cependant et rentre chez lui. Le visiteur inconnu qui l'attendait avait toutes les apparences d'un gentilhomme. Ses manières, sa parole ne sont pas au-dessous de l'élégance de son costume. Il explique, de l'air le plus charmant du monde, qu'il n'a pas voulu traverser Harlem sans connaître l'un des plus fameux peintres de la ville et qu'à la veille d'entreprendre un long voyage, il se croirait criminel s'il négligeait d'emporter son portrait peint par une main aussi savante. Il ajoute qu'il

est pressé et qu'il veut être peint tout de suite. L'inconnu s'assied aussitôt et François Hals, dissipant en raison de la gravité de la circonstance, les restes de son ivresse, saisit la première toile qui se rencontre sous sa main et commence à peindre. Le noble seigneur, sérieux et digne, posait avec une impassibilité parfaite.

Cependant Hals se hâtait; sa main était si sûre et si prompte qu'au bout de quelques heures l'effigie du personnage vivait sur la toile. Tout fier d'avoir fait si vite et si bien, Hals se lève, appelle son modèle et lui montre l'œuvre achevée. L'inconnu se déclare satisfait; il s'étonne naïvement qu'il soit possible de terminer si tôt un portrait, et ose dire que la peinture ne lui paraît pas si difficile et que, bien qu'étranger aux secrets de cet art charmant, il se fait fort de peindre lui aussi un portrait ressemblant et fidèle. François Hals s'imagine qu'il a affaire à un fou, mais trop sûr de lui-même pour craindre un rival, il se prête complaisamment au caprice de son modèle; il s'assied à la place que l'élégant gentilhomme vient de quitter, et c'est celui-ci qui s'empare de la palette et des pinceaux. François Hals ne put cacher son étonnement lorsque, sans bouger de place, il vit le cavalier s'escrimer lestement sur la toile et surtout attacher sur lui le regard profond d'un homme habitué à étudier la nature vivante. Mais quelle fut la surprise du peintre de Harlem, lorsque, appelé à considérer l'œuvre du gentilhomme, il dut y reconnaître la main d'un grand maître? —Vous êtes Van Dyck, s'écria-t-il en lui sautant au cou avec la familiarité d'un confrère et d'un ami. C'était Van Dyck, en effet, Van Dyck dont la jeune renommée avait pénétré en Hollande et qui, appelé par le prince d'Orange, n'avait pas voulu traverser Harlem sans connaître son ancien compatriote, le peintre savant dont il disait que, s'il avait su fondre davantage ses couleurs, il eut été le premier portraitiste du temps.

Si l'histoire est absolument vraie, nous ne saurions le dire; mais en tout cas elle est bien trouvée, et elle ne dément pas ce qu'on sait de Van Dyck et de son caractère. Les biographes ajoutent que l'élégant maître d'Anvers, qui préméditait alors un voyage à Londres, eut la générosité de proposer à François Hals de l'y conduire avec lui. Là, du moins, le travail ne lui aurait jamais manqué; au lieu de peindre des bourgeois économes, de parcimonieux marchands ou de pauvres prêtres, il aurait vu poser devant lui de nobles dames, la fleur de l'aristocratie britannique, les princes de la maison souveraine et peut-être le roi lui-même. L'offre était tentante, mais l'on assure que Hals refusa l'invitation de Van Dyck. « Abruti par le vin, dit Descamps, il répondit qu'il était heureux et qu'il ne désirait pas un meilleur sort [1]. »

La vérité est que Hals n'aimait pas les aventures; il avait des goûts modestes, et, content de peu, il trouvait à Harlem assez de travail pour suffire à ses besoins et à ceux de sa famille [2]. Il faut dire d'ailleurs qu'il était alors dans tout l'éclat de son talent. Nous n'en voudrions pas d'autre preuve qu'un portrait de jeune homme qui figure au musée de Bordeaux, et qui porte la date de 1632. Cette tête intelligente et lumineuse, aussi franche par l'expression que par le faire, frappe le regard par un profond sentiment de réalité et de vie. Aucune recherche artificielle n'en altère l'accent loyal; les lèvres s'entr'ouvrent comme pour parler, les yeux sont humides et vivants. Ce beau portrait, où l'on a cru à tort retrouver les traits du maître lui-même, est assurément l'un des meilleurs qui soient sortis de son pinceau.

Nul doute qu'on ne doive d'ailleurs reconnaître dans François Hals, dans le prétendu héros des cabarets de Harlem, un artiste patient quelquefois et toujours sagace, un peintre doué d'un sens particulier pour rendre le caractère individuel des physionomies. Voyez au Louvre le portrait de Descartes! L'œuvre n'est pas des plus fortes, et Hals a souvent peint d'une main plus ferme et plus accentuée; mais cette peinture est doublement curieuse, soit parce qu'elle nous conserve, sans mensonge, les traits maladifs et presque vulgaires d'un grand génie philosophique, soit parce qu'on y peut lire nettement le système pittoresque de François Hals. Jamais le sincère artiste ne transigea avec la vérité, si disgracieuse fût-elle; jamais il ne s'égara à la poursuite d'un chimérique idéal. Descartes — on peut, je suppose, le rappeler sans outrager

[1] Descamps, *Vie des peintres flamands et hollandais*, 1753, tome I, page 361.

[2] Hals s'était marié avant 1630. Descamps raconte qu'en emportant son portrait, Van Dyck « répandit, dans les mains des enfants du peintre, quelques guinées que le père prit à son tour pour les répandre dans les guinguettes. »

cette grande mémoire — Descartes n'avait reçu en partage qu'une beauté médiocre; Hals a religieusement conservé, dans son portrait, tous les éléments d'une laideur qui n'exclut cependant ni la finesse, ni l'intelligence. Cet ouvrage a déjà été gravé bien des fois, et c'est désormais l'image authentique et pour ainsi dire définitive du hardi penseur tourangeau.



FRANZ HALS. P. · J. GAGNIET. D. L. DECHOUY.

BÉATITUDES.

N'était-ce pas d'ailleurs le talent spécial du peintre de Malines que de savoir accepter avec franchise le caractère de ses modèles et de mettre courageusement en relief le trait particulier, la singularité même de leur physionomie? Un amateur de Paris, M. Dablin, possède de François Hals un portrait, qui, par la hardiesse de son exécution savante, donne de l'auteur une très-haute idée. C'est l'effigie d'un militaire hollandais, dont nous regrettons de ne pas connaître le nom, car, à en juger par l'expression énergique de son mâle visage, par l'ardente coloration dont le soleil des champs de bataille a doré son teint, ce rude personnage a dû se trouver mêlé aux grandes luttes de son temps. Cette peinture est traitée largement,

avec une audace libre, et qui, sûre de son résultat, s'inquiète peu de la perfection des détails secondaires. Les mains et diverses parties du vêtement sont presque restées à l'état d'ébauche; tout l'effet, toute la lumière, toute la vie se concentrent sur la tête qui est d'un puissant relief et semble vraiment sortir du cadre. Non, l'artiste qui a exécuté cette vaillante peinture n'occupe pas encore dans l'art la place à laquelle il a droit.

François Hals, hâtons-nous de le dire, ne se borna pas à faire des portraits. Karl Van Mander lui avait appris à dessiner. Désireux de montrer sa science, Hals peignit quelques tableaux d'histoire, en même temps qu'entraîné par l'exemple des artistes hollandais, et frappé sans doute aussi par le spectacle des choses qu'il avait tous les jours sous les yeux, il exécuta des scènes familières. Les peintures historiques de Hals doivent être assez rares; mais l'auteur du *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* en cite un trop curieux exemple pour que nous ne le mentionnions pas d'après lui. Dans l'église des Récollets d'Ypres, écrit-il, on remarque « un grand tableau qui représente la levée du siége d'Ypres par l'intercession de la Vierge qui paraît dans le ciel; dans le bas, on voit une palissade qui entoure la ville, qui y fut placée miraculeusement dans une nuit sans le secours de personne. Les officiers des assiégeants paraissent. comme le reste de l'armée, étonnés, et se disposent à décamper. » Ce tableau de François Hals, ajoute-t-il, « bien conservé pour la couleur, est bien dessiné et d'un bon effet [1]. » On voyait aussi autrefois à Delft une composition représentant les principaux chefs de la Compagnie du Mail. personnages de grandeur naturelle. « La vie et l'âme se peignent dans chaque figure [2] », dit Papillon de la Ferté qui, il est vrai, ne parle de ce tableau que par ouï dire.

Quant aux scènes d'intérieur, à ces groupes de buveurs joyeusement attablés autour d'un pot de bière, François Hals les avait sous les yeux et il pouvait les peindre d'après nature. On rencontre de sa main, dans les cabinets d'Amsterdam et de La Haye, quelques petites toiles de ce genre. Parmi les meilleures, il faut peut-être citer son piquant tableau des *Béatitudes*, où le sentiment du réalisme hollandais éclate avec un esprit qui fait songer à Brauwer [3]. Au centre de cette composition, un buveur, plus heureux que ceux qui l'entourent, tient des deux bras un broc où il espère trouver l'oubli de toutes peines; près de lui se presse, la lèvre avide, l'œil en feu, un monde remuant d'enfants et de jeunes drôles qui se préparent à prendre leur part de cette bonne aubaine. Il y a dans cette peinture une animation singulière [4]. Hals a fait aussi des têtes de fantaisie. On voyait de lui au siècle dernier, dans le cabinet du comte de Vence, un tableau représentant « *Un fou qui tient une marotte.* » Il semble avoir pensé à Rembrandt dans le *Rieur*, qui a été gravé par Claessens. Une autre fois enfin, Hals peignit une vieille femme qui a auprès

[1] Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, page 260 (édition de 1838).

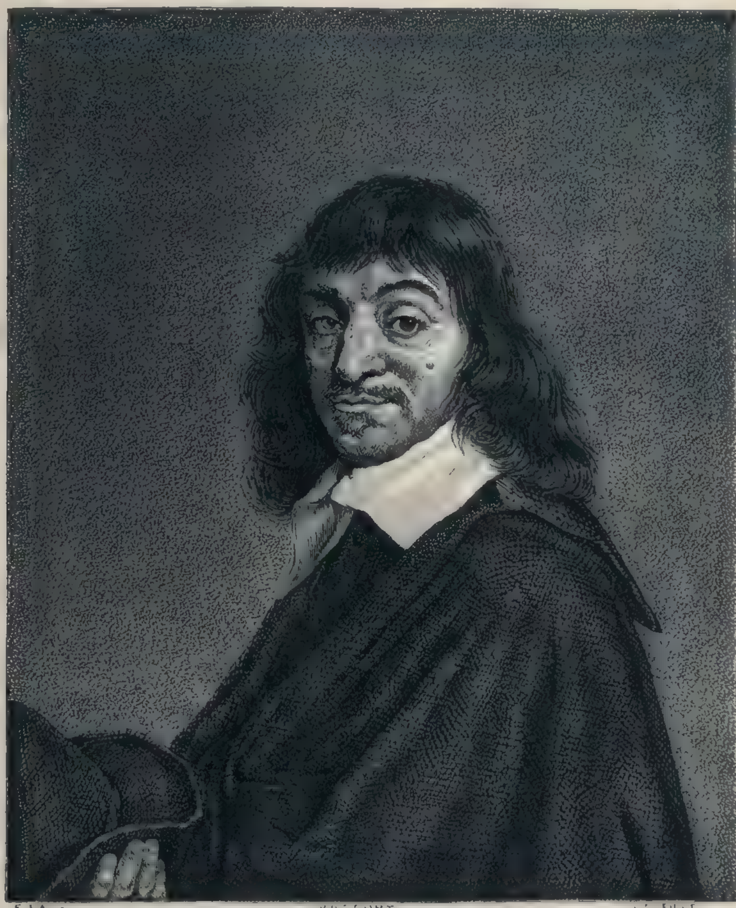
[2] *Extrait de la Vie des peintres*, tome II, page 146.

[3] Adrien Brauwer passe pour avoir été l'élève de François Hals. Les historiens ont même raconté à ce propos des anecdotes qui, si elles étaient vraies, donneraient une bien triste idée du caractère du portraitiste de Malines. A en croire ces écrivains, Hals, après avoir pris chez lui Brauwer tout enfant, et l'avoir fait travailler avec lui, l'aurait, dit-on, accablé de mauvais traitements et se serait approprié, pour les vendre comme siens, les ouvrages de son élève. Brauwer, indigné, aurait fini par déserter cette maison inhospitalière. Nous ne sommes pas en mesure de démentir ces méchants contes; nous savons toutefois que les érudits de la Belgique et M. Van Lérius à leur tête, ne les admettent que sous bénéfice d'inventaire. Brauwer n'est-il pas l'un des peintres sur la vie duquel on a fait courir les plus folles légendes ?

[4] Pour se mettre en garde contre toute méprise, il convient de remarquer que tous les tableaux de ce genre qu'on attribue à François Hals ne sont certainement pas de lui. François eut un frère, Dirck (ou Thierry), qui, né à Malines en 1589, et mort à Harlem en 1656, peignit ordinairement des scènes familières, « des conversations et des animaux en petit. » (*Encyclopédie méthodique*, Beaux-Arts, tome II, page 58.) Pilkington le dit élève d'Abraham Bloemaert, et en parle comme d'un maître plein d'esprit et d'humour. Le catalogue du cabinet de M. Stevens, vendu à Paris en 1847, mentionne de Dirck Hals un *Intérieur d'appartement*, où l'artiste avait représenté un cavalier pinçant de la guitare près d'une dame qui essaie de jouer du violon. — Enfin l'auteur de la *Notice sur Saint-Bavon* attribue au même artiste les figures d'un des grands paysages de Van Uden que possède cette cathédrale.

d'elle un hibou. Dans cette image caricaturale, dont L. B. Coclers nous a laissé une spirituelle eau-forte, on reconnait comme un avant-goût de la puissante fantaisie de Goya. Peindre d'un pinceau aussi ferme, conserver si précieusement le caractère individuel des types, se montrer si sérieux, même dans le sourire, c'était encore faire du portrait.

Il ne faut pas croire d'ailleurs que Hals ait longtemps gardé les rapides procédés de l'école flamande. Loin de là, il avait pris en arrivant à Harlem une manière plus attentive et plus lente. « Il mettoit, nous dit-on, la plus grande précision dans ses ébauches; c'étoient des études serviles de la nature, mais il



PORTRAIT DE DESCARTES.

revenoit ensuite sur ce travail par des touches hardies qui cachoient toute la peine de ses premières opérations et donnoient à ses ouvrages une grande force et une vive expression. »

Ainsi cet ivrogne « à la vie crapuleuse, » ce « débauché abruti par le vin » était à tout prendre un peintre sérieux, un maître amoureux de son art, un vaillant ouvrier qui travaillait longtemps et beaucoup. Malgré les habitudes peu réglées de sa vie extérieure, malgré ses stations plus ou moins fréquentes au cabaret, François Hals s'était marié. Dans un portrait, qui fait la joie et l'honneur du musée d'Amsterdam, il s'est représenté à côté de sa jeune femme. Les deux figures se détachent sur un fond de paysage vigoureux et charmant, et cette œuvre, qui mériterait d'être gravée, est l'une des plus larges, l'une des plus magistrales qui soient sorties de la main de l'auteur. Il semble que, travaillant pour lui-même et presque *pro aris et focis*, l'artiste

ait eu le pinceau plus libre et plus sûr : qui sait si, dans cette simple et noble peinture, le cœur n'a pas été de la partie ?

Car — il faut bien l'avouer, — ce visiteur assidu de tous les cabarets, il eut un foyer, il eut une famille, Le registre de la corporation des peintres de Harlem nous a conservé le nom de trois maîtres, Franz, Herman et Jan qui, selon toutes les vraisemblances, furent les fils de François Hals. S'ils eurent du talent, l'histoire ne le dit pas, et aucune œuvre authentique ne permet aujourd'hui de leur constituer une renommée. Tout est mystère, d'ailleurs, dans ce qui touche à la vie, à la maison de François Hals. Le seul point qui nous reste à noter, c'est que ce laborieux buveur, protégé et défendu pour ainsi dire par le vice qui aurait dû hâter sa fin, vécut presque aussi longtemps qu'un patriarche, et s'éteignit à Harlem à l'âge de quatre-vingt-deux ans, le 20 août 1666. L'art du portrait perdait en lui l'un de ses plus courageux champions, l'un de ses maîtres le plus justement admirés. La Hollande ramassa sans doute le pinceau de l'enfant prodigue qu'elle avait adopté, et elle sut encore s'en servir dignement ; mais dans sa véritable patrie, il n'eut point d'héritier. François Hals fut le dernier des grands portraitistes flamands.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

L'œuvre de François Hals, dont quelques pièces seulement ont été gravées par Suyderhoef, J. Van Velde, A. Blotelingh, James Watson, Blackmore, A. Matham et L.-B. Coclers, est aujourd'hui dispersée dans tous les cabinets de l'Europe. Nous rappellerons qu'on voit de sa main :

Au Louvre. — Le *Portrait de Descartes.*

Cabinet de M. Dablin. — *Un militaire Hollandais.*

Au Musée de Bordeaux. — *Un jeune homme.* Vu de face, il appuie la main gauche sur la poitrine. Ce tableau porte l'inscription suivante : *Ætatis suæ 28. 1632. Franz Haals pinxit.*

A Londres (Hampton-Court). — *Un Jeune garçon riant ; un Gentilhomme* (petit portrait en pied).

(Galerie de lord Ellesmere). *Une Dame portant une large fraise.* (Une note du catalogue de 1851 indique que ce tableau, qui a d'ailleurs été gravé dans la galerie Stafford, est plutôt dans la manière de Rembrandt que dans celle de Hals.)

A Bruxelles (Cabinet du duc d'Aremberg). — *Deux Enfants.*

A Amsterdam. — *François Hals et sa femme ;* un *Portrait* d'homme.

A Munich. — *Portrait de famille.* Un seigneur et sa femme sont assis sous un portique dont la vue donne sur un jardin ; leurs enfants jouent et s'amusent autour d'eux.

A Francfort. — *Portrait d'un Hollandais* (1638) *; portrait de sa femme ; une Dame hollandaise.* Elle porte une collerette ronde et est assise.

A Berlin. — *Un Gentilhomme et sa femme.* — Le mari est vêtu d'un habit noir richement brodé sur lequel se détachent une fraise élégamment découpée et une large décoration. Habillée d'une robe de soie blanche aux riches broderies, la dame donne le bras à son mari et tient quelques roses à la main. — Au fond, un jardin.

Quant au prix d'adjudication des portraits de Hals qui ont figuré en vente publique, nous nous contenterons de citer les chiffres suivants :

Vente du prince de Conti, 1777. — *Un homme et une femme qui ont un air de gaîté*, figures en buste de proportion naturelle (tableau d'une authenticité contestable), 44 livres.

Vente Sollier, 1781. — *Portrait à mi-corps d'un amiral hollandais*, 130 livres. « Ce tableau, dit le catalogue rédigé par Rémy, mérite considération. »

Vente de madame Langlier, 1788 — *Un personnage grotesque, entouré de jeunes garçons*, joue d'un instrument pour avoir le débit de ses bonbons, 370 livres.

Vente du cardinal Fesch (Rome, 1845). — *Un Philosophe.* Sa tête est couverte d'une petite calotte noire ; il porte des moustaches et une mouche au menton ; son habillement consiste en un pourpoint noir sur lequel se rabattent un col de chemise et des manchettes de dentelle, 77 scudi.

Portrait d'un homme coiffé d'un chapeau à larges bords, 138 scudi.

ÆTATIS, SVÆ, 28
AN° 1632
FRANZ HAALS
PINXIT.

Impr. Benard et Comp., rue Damiette, 2.



École Flamande. *Histoire, Portraits.*

GASPARD DE CRAYER

NÉ EN 1585. — MORT EN 1669.



Les historiens de l'art flamand racontent que, lors d'une visite qu'il fit un jour à l'abbaye d'Afflighem dans les environs de Bruxelles, Rubens, s'arrêta complaisamment devant l'un des tableaux que Gaspard de Crayer venait de terminer pour le réfectoire de ce couvent, et que, pris d'un soudain enthousiasme, le glorieux maître laissa échapper ces paroles: « Crayer, Crayer, personne ne vous surpassera! » Que ces mots aient été prononcés sous une forme ou sous une autre, qu'ils aient été dits à l'abbaye d'Afflighem ou ailleurs, en présence de l'auteur de l'œuvre glorifiée ou loin de lui, c'est un point dont nous laissons la décision aux patients chercheurs de dates obscures, aux esprits inquiets des petites choses. L'important pour nous — et pour Gaspard de Crayer — c'est le fait réel qui se cache ici sous le voile de la légende; c'est qu'au plus beau moment de sa vie, le grand maître de l'école d'Anvers ait pu faire publiquement l'éloge d'un artiste qui n'avait pas été son élève, et qui, par une heureuse fortune, avait grandi, sans avoir reçu ses leçons, dans le culte du même idéal[1].

Et pourtant, à l'heure où Rubens disait à Gaspard de Crayer que nul ne le surpasserait, plusieurs

[1] D'après une tradition que Mariette semble avoir empruntée au *Peintre amateur et curieux* de Mensaert, c'est dans les

peignaient avec une main plus savante, avec une plus ardente imagination : Crayer n'était, à vrai dire, qu'un habile coryphée prenant part à l'évolution de l'art contemporain, sans être cependant une personnalité distincte, un maître indépendant, un génie. Il ne faut voir en lui qu'un artiste d'une expérience consommée, un producteur d'une fécondité rare. Son pinceau est large, facile et joue avec la couleur comme dans son élément natif. Peintre inégal, et d'ailleurs infiniment laborieux, Crayer a beaucoup travaillé, et trop peut-être; mais l'histoire de son talent présente cette singularité, que, témoin du triomphe de Rubens, il a subi involontairement l'ascendant de ce vigoureux génie, et que, sans avoir reçu de lui de leçons directes, il a imité sa libre pratique et ses larges façons de voir la forme et de l'exprimer par la couleur. Lorsque Rubens l'honorait de sa louange, c'est qu'il retrouvait en lui un disciple inconnu, un adhérent passionné, et il le remercia plus tard de cette fidélité spontanée en lui léguant un de ses tableaux.

Gaspard de Crayer ou de Craeyer est né à Anvers, non pas en 1582, comme on le dit un peu partout, mais bien en 1585, et il fut baptisé le 18 novembre à l'Église Notre-Dame [1]. Le père de Crayer cumulait deux professions : il était à la fois maître d'école et marchand de tableaux, et son nom se trouve inscrit à ce dernier titre sur les registres de la confrérie de Saint-Luc. Mais soit qu'il n'ait pas réussi dans son double métier, soit par caprice ou par toute autre cause, le vieux Crayer quitta Anvers et vint s'établir à Bruxelles. C'est là que Gaspard fit son éducation d'artiste. Il y avait alors dans la capitale du Brabant, un maître qui avait hérité de la renommée, sinon du talent de son père : c'était le fils de Michel Van Coxcyen. Né à l'heure des plus grandes ferveurs italiennes, il avait reçu le nom de Raphaël, et le portait assez tristement. C'est à lui que Gaspard de Crayer demanda des leçons; mais il se garda bien de les suivre d'une manière servile et de s'enrôler dans le bataillon attardé qui, sans souci du génie national, persistait à imiter l'Italie déjà frappée au cœur. Crayer ne fit pas le lointain voyage que tous les jeunes peintres faisaient alors, il ne se laissa pas séduire par les doctrines ultramontaines que prêchait encore le vieil Otho Venius, et, fidèle à l'originalité de son pays et de sa race, il resta Flamand.

La première date que nous rencontrons dans la vie de Gaspard de Crayer est celle de son entrée dans la corporation des peintres de Bruxelles, en 1607. Nous ne sommes pas en mesure de dire s'il avait déjà à cette époque un talent bien décidé, car ses tableaux, trop rarement datés, ne nous permettent point de suivre pas à pas les modifications et les progrès de sa manière. Du reste, un fait significatif se produisit alors : Rubens revint en Flandre en 1608, et dès lors toutes les intelligences, toutes les curiosités furent entraînées par l'autorité de ses grandes allures. Crayer ne fut pas le dernier à subir cette haute influence. Je serais disposé à croire pourtant que ses débuts furent difficiles et qu'il ne s'est pas élevé de prime saut au point qu'il devait atteindre dans la maturité de son talent. Du moins, je trouve encore bien de la faiblesse dans son tableau de *Job sur le fumier*, qui porte la date de 1619, et qui, après avoir longtemps décoré Saint-Bavon, est venu, par les hasards de la guerre, prendre place au musée de

circonstances suivantes que Rubens aurait fait à Crayer le compliment que ses biographes enregistrent avec tant de soin : « Rubens, dit-il, ayant été consulté sur un tableau qu'avoit peint Crayer et qu'il trouva très-beau, dit en flamand que *le coq avoit très-bien chanté*. Il faut sçavoir, pour bien comprendre le fin de ce bon mot, que *Crayer*, dans la langue du pays, est une expression particulière dont on se sert pour signifier le chant que fait le coq, et que le mot *haan*, que Rubens employoit dans sa phrase, a une double signification; que ce mot, qui veut dire un *coq*, signifie dans le figuré un homme qui prime sur les autres » (*Abecedario*, t. II, p. 39). Quant au tableau qui a excité l'admiration de Rubens, il n'est pas aisé de l'indiquer d'une manière précise. Campo Weyerman veut que ce soit la *Glorification de sainte Catherine*, conservée encore aujourd'hui à Bruxelles dans l'église qui porte ce nom. Mensaert prétend que le fameux éloge a été prononcé à propos d'un tableau représentant le *Roi Gaudula chantant devant saint Benoît*, qui, de son temps, se trouvait dans le réfectoire de l'abbaye d'Afflighem, et qui, ajoute-t-il, était peint « dans le goût du Titien. » Dans le récit de Descamps, il s'agit bien d'une peinture appartenant au même couvent; mais du *Centenier se prosternant aux pieds de Jésus-Christ*.

1 Voir, pour cette date et pour quelques renseignements nouveaux dont nous avons tiré parti dans cette biographie, la dernière édition du Catalogue du Musée d'Anvers; 1857, p. 224.

Toulouse. Le pieux personnage y est représenté endurant avec une patience surhumaine les injures de sa femme. Les figures n'ont dans cette scène de ménage qu'une expression insuffisante et vague, et, malheureusement, la coloration abonde en tons roux, en nuances ternes et lourdes. Si Crayer ne s'était pas affranchi de ces pesanteurs et de ces vulgarités, il ne tiendrait qu'un rang médiocre dans le groupe radieux des maîtres flamands.



SAINT CHARLES BORROMÉE.

Toutefois, la sympathie des connaisseurs de Bruxelles et des environs lui fut acquise de bonne heure, et plus d'un haut personnage fit fête à ce pinceau encore hésitant. Crayer rencontra surtout un protecteur fervent dans un prélat, un peu oublié aujourd'hui, Jacques Boonen, qui en 1617 était devenu évêque de Gand et qui, bientôt après, fut appelé à l'archevêché de Malines. Lettré, pieux et riche, Boonen aimait les arts, mais il les aimait dans une mesure étroite, et d'une manière que la libre audace de l'esprit moderne serait tentée de regarder comme intolérante. Il prisait avant tout la réserve dans

le sentiment, la chasteté dans les motifs et dans les formes. Il poussait le zèle, disent ses panégyristes, jusqu'à briser ou brûler de ses propres mains les statues et les tableaux qui pouvaient être une occasion de scandale aux yeux pudiques, et l'on assure que, pour indemniser les propriétaires des œuvres qu'il lui paraissait convenable de supprimer dans l'intérêt moral de son diocèse, il dépensa plus de trois mille florins[1]. Boonen était donc un Mécène sévère. Il ne trouva heureusement dans Gaspard de Crayer aucune velléité mauvaise, et c'est en effet le lieu de remarquer ici que, sauf deux ou trois occasions où il s'essaya dans le portrait ou dans des sujets empruntés à la mythologie, l'habile artiste n'a guère consacré son pinceau qu'à la représentation d'histoires religieuses. Ce talent particulier devint même bientôt le principe du long succès de Crayer. D'importants travaux lui furent demandés de toutes parts, et nul ne saurait dire le nombre de tableaux qu'il peignit pour les églises et pour les couvents. Courtrai lui fit faire le *Martyre de sainte Catherine* et la *Sainte-Trinité ;* Gand et Anvers, Vilvorde et Louvain voulurent avoir quelques peintures de sa main féconde, et les prieurs des plus riches abbayes vinrent frapper à la porte de son atelier[2]. Malgré les guerres qui l'ont appauvrie, la Belgique moderne est pleine de l'œuvre de Gaspard de Crayer, et l'on ne peut faire un pas dans ses églises ou dans ses musées sans rencontrer un ou plusieurs tableaux de ce maître qui, aussi laborieux que Rubens, a tenu le pinceau jusqu'à son dernier jour.

La renommée de Crayer obtint en outre une consécration officielle. Lorsque l'archiduc Ferdinand, frère de Philippe IV (le Cardinal-Infant), fut appelé à Bruxelles comme gouverneur de la Flandre (1634), Crayer devint son peintre favori et fut même attaché au service de sa maison. Un écrivain local le désigne comme *pictor domesticus* du cardinal. C'est sans doute à ce titre que, lors de l'entrée du prince à Gand, cérémonie qui eut lieu l'année suivante, il fut chargé de peindre les deux tableaux décoratifs de l'arc de triomphe élevé à cette occasion dans la cité gantoise. Dans l'un, il représenta François Ier fait prisonnier à Pavie; dans l'autre, la descente de Charles-Quint en Afrique : double flatterie adressée au gouverneur espagnol. On sait aussi qu'il fit le portrait de l'archiduc, et que, cette peinture ayant été envoyée à Philippe IV, celui-ci fut si satisfait que, pour témoigner sa reconnaissance au peintre, il lui fit don d'une chaîne d'or ornée d'un précieux médaillon, distinction enviée que les souverains accordaient quelquefois aux grands artistes, et qui devait être, au dix-septième siècle, le plus haut degré de la faveur, puisque les historiens se montrent si soigneux de constater ce fait toutes les fois qu'il s'est produit au bénéfice des peintres dont ils nous ont conservé la vie.

S'il en faut croire le témoignage des biographes, et notamment de Descamps, l'œuvre qui valut à Crayer cette marque de bienveillance, était un portrait « en pied et de grandeur de nature. » Il résulte de cette indication que Crayer a dû peindre plusieurs fois l'archiduc Ferdinand, puisque l'on conserve au Louvre un exemplaire d'un portrait autrement composé. Ici l'Infant est représenté à cheval; il est revêtu d'une armure sur laquelle une écharpe d'un ton rougeâtre est placée en sautoir; il a le front découvert, et, la main appuyée sur un bâton de commandement, il monte un de ces genets d'Espagne que les peintres du temps semblent avoir pris à tâche de défigurer pour les rendre plus élégants et plus fins. Crayer a franchement sacrifié au goût à la mode : la tête busquée du cheval de l'archiduc est démesurément petite. Dans son ensemble, le portrait du Cardinal-Infant a une belle prestance et une noble allure; l'exécution en est large et facile; mais, si bien disposé qu'on soit en faveur de Crayer, il est impossible de ne pas reconnaître, que dans ses grands portraits d'apparat, il demeure bien au-dessous de Van Dyck.

[1] « Castitatis tantus amator, ut statuas, picturas et imagines obscænas propiis manibus confringens sæpius igni injecerit, et ut ex aliorum manibus sine strepitû eriperentur, supra tria florenorum millia contulerit. » Swert, *Necrologium*, 1739, p. 85.

[2] « Gaspard de Crayer, dit Florent Lecomte, se donna une manière dans ses ouvrages qui lui en attira beaucoup pour les principales églises et abbayes des Païs-Bas. On voit en celle de Vicoigne quatre pièces de quinze pieds de haut enchassées dans un ouvrage de marbre, qui représentent les différens mystères de la Passion : il a peint dans l'abbaye considérable de Saint-Denis, près de Mons, entr'autres sujets, le martyre de saint Denis portant sa tête dans ses mains, dont les yeux paroissent encore être en mouvement, tant il y a de vivacité dans toutes les parties » *Cabinet des singularitez*, t. II, p. 264.

Gaspard de Crayer jouissait à Bruxelles d'une situation excellente; ce même Van Dyck, qui aurait pu être



L'EXTASE DE SAINT-AUGUSTIN.

son rival, était son ami et lui avait donné place dans cette série de nobles effigies qui devaient immortaliser

ensemble et le peintre et ses modèles; le travail et la gloire arrivaient à la fois à l'artiste, qui était, en outre, devenu archer dans la garde noble du gouverneur. Et cependant cette existence occupée et peut-être un peu dépendante, avait ses ennuis et ses misères secrètes. Gaspard de Crayer résolut, ainsi que l'écrit Descamps, de « se dérober au grand monde qui lui faisoit perdre le plus précieux de son temps. Sans rien dire à personne, ajoute-t-il, excepté à son ami et son élève Jean Van Cleef, il fit louer une maison spacieuse à Gand, où il se retira, abandonnant la cour et l'emploi dont on l'avoit gratifié. »

Cette désertion, dont Descamps oublie de nous donner la date, n'est peut-être pas un de ces faits positifs qu'on doive regarder comme acquis à l'histoire. La vie de Crayer est trop mal connue pour qu'on puisse dire encore quand et comment il quitta Bruxelles. Ce qui est certain, c'est que le Cardinal-Infant étant mort en 1641, il serait possible que Crayer, qui perdait en lui un protecteur dévoué, eût profité de cet événement pour disposer à sa fantaisie de son talent et de lui-même. Florent Lecomte nous apprend cependant que « l'archiduc Léopold ayant été fait gouverneur des Pays-Bas, lui continua ses appointements, sur le rapport qu'on lui fit de sa capacité et de sa probité, et l'employa à divers ouvrages. » C'est évidemment de ce côté qu'est la vraisemblance. Quoiqu'il en soit, Crayer ne trouva pas à Gand le repos qu'il cherchait. Il contribua puissamment à la décoration des églises de la ville, puisqu'en un très-court espace de temps, il ne fit pas moins de vingt-un tableaux d'autel. Les communautés religieuses pour lesquelles il n'avait pas encore travaillé s'adressèrent à lui. Le moment d'ailleurs devenait excellent pour Crayer, car Rubens venait de mourir (1640), et Van Dyck allait aussi suivre son maître dans la tombe (9 décembre 1641). Gaspard allait donc être, avec Jordaens, l'un des plus fidèles représentants des méthodes que l'école d'Anvers avait mises en honneur. Ajoutons enfin que ce temps est celui de sa plus grande force : je n'en voudrais pour preuve que la *Notre-Dame du Rosaire* du musée de Valenciennes, précieuse peinture qui porte la date de 1641, et qui, par l'éclat lumineux des carnations, la fraîcheur du coloris et la fierté du pinceau, est vraiment digne d'un héritier de Rubens.

Des qualités pareilles brillent dans les productions réussies de Crayer, notamment dans la *Conversion de saint Hubert* (église Saint-Jacques à Louvain), dans l'*Adoration des bergers* (musée d'Amsterdam), dans l'*Éducation de la Vierge* (musée de Nantes). Mais de toutes les œuvres que nous avons vues de lui, celle qui a laissé en nous le meilleur souvenir, c'est un modeste *ex voto* conservé à Bruxelles, le *Chevalier Donglebert et sa femme en adoration devant le Christ mort*. Le cadavre du crucifié n'est peut-être qu'un accessoire dans cette peinture, mais les deux figures agenouillées du chevalier et de sa compagne sont des portraits admirables, des effigies pleines d'onction, de caractère, d'intimité. Point d'artifice ici, point de manière ; tout est sacrifié aux têtes qui sont singulièrement lumineuses et vivantes. Rien de plus simple par le sentiment, rien de plus loyal par l'exécution.

Si j'insiste sur l'*Ex voto* du musée de Bruxelles, c'est que les qualités qu'on y admire ne se rencontrent pas réunies à un si haut degré dans la plupart des œuvres de Crayer. Soit qu'il fut pressé de produire, soit que, trop aisément satisfait de lui-même, il peignit souvent de pratique, il a peuplé les églises de Flandre de grands tableaux qui, de loin, sont pleins de fracas et de tumulte, mais qui, examinés de plus près, ne contiennent aucune émotion réelle. Crayer était, à n'en pas douter, un tempérament vigoureux, un de ces vaillants ouvriers qui n'ont pas besoin de repos, et qui, après douze ou quinze heures de travail, demandent à travailler encore; aussi n'eut-il point de vieillesse. A voir son tableau du *Martyre de saint Blaise* conservé aujourd'hui au musée de Gand, qui se douterait que cette violente peinture est l'œuvre d'un pinceau plus qu'octogénaire? Dans l'agitation excessive des attitudes, dans le laisser-aller du dessin, dans l'ardeur exagérée de la coloration, ne serait-on pas plutôt disposé à retrouver la fougue d'un talent jeune qui jette librement sa gourme et qui plus tard deviendra sage?

Mais le *Martyre de saint Blaise* fut le dernier tableau de Crayer, et, quand bien même il eut voulu se corriger, la mort ne lui en aurait pas laissé le temps. Toujours valide et courageux, il méditait des œuvres nouvelles, lorsque le 27 janvier 1669, son pinceau lui tomba des mains pour toujours. Le laborieux artiste fut enterré à Gand dans l'église des Dominicains.

Gaspard de Crayer, nous l'avons dit, n'a guère peint que des tableaux empruntés à la légende catholique ou d'assez rares portraits; mais, deux ou trois fois, dans des jours d'oubli, et lorsque le pudique Boonen ne le regardait pas, il a essayé de demander à la fable un peu de sa poésie et de sa grâce. On connaît de



MARTYRE DE SAINT-BLAISE.

lui dans ce genre *Hercule entre la Volupté et la Vertu* et la *Danse des Nymphes.* Ces compositions sont infiniment curieuses, en ce sens surtout que, par le galbe des femmes qui y montrent sans voile leur robuste nudité, on voit avec évidence combien peu Crayer avait sacrifié au goût italien et avec quelle persistante fermeté il était demeuré fidèle au naturalisme flamand.

Aussi, et bien qu'il n'ait pas traversé, comme la plupart des maîtres de son temps, le fécond atelier de Rubens, Gaspard de Crayer appartient par ses tendances et par son œuvre aux plus beaux temps de

l'école d'Anvers. Il aime avec passion la couleur, il se complait dans la splendeur des carnations lumineuses, il rend avec une largeur presque magistrale les étoffes aux plis flottants, il est fou du mouvement et de la vie. Homme habile, mais trop peu en défiance contre sa facilité, s'il a fait des tableaux excellents, il en a fait plusieurs qui, dans leur richesse apparente, sont pauvres et vides. Etudiez-le donc dans ses peintures réussies, dans ses œuvres raisonnées, attentives, loyales. A ce titre, il est, lui aussi, l'honneur d'Anvers; il demeure l'une des gloires de son pays et de son temps. Dans le noble défilé des coloristes de l'école flamande, Rubens s'avance le premier; Van Dyck et Jordaens le suivent en se donnant la main. Derrière eux s'agite toute une armée, multitude fourmillante et un peu confuse. Regardez bien cependant : au milieu de ces soldats qui portent un uniforme pareil, et qui vont du même pas, il en est un qui se distingue des autres et qui tient son drapeau d'une main plus ferme. C'est Gaspard de Crayer.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Gaspard de Crayer appartient à cette forte race d'artistes qui étonnèrent le dix-septième siècle par l'abondance d'une production incessante. Il a vraiment passé sa vie le pinceau à la main; aussi ses œuvres sont-elles si nombreuses, qu'il serait impossible d'en dresser un catalogue. Bien que la Belgique en ait gardé la meilleure part, nous retrouvons un peu partout des tableaux de ce fécond artiste.

Musée du Louvre. La *Vierge et l'enfant Jésus adorés par plusieurs saints*, *Saint Augustin en extase* (est gravé ci-dessus page 5). *Portrait équestre du Cardinal Infant.*

Bordeaux. L'*Adoration des bergers.*

Dijon. *Assomption de la Vierge.*

Lille. *Martyrs enterrés vivants*, la *Pêche miraculeuse.*

Lyon. *Saint Jérôme dans le désert.*

Nancy. La *Peste de Milan.*

Nantes. L'*Éducation de la Vierge.*

Toulouse. *Job sur le fumier.* (Ce tableau est vraisemblablement le même que celui qui est désigné par Mensaert comme ornant l'une des chapelles de Saint-Bavon, à Gand.)

Valenciennes. *Notre-Dame du Rosaire* (1641), la *Madeleine repentante.*

Angleterre. Cabinet de lord Northwick, à Thirlestaine-House. *Six figures de femme dansant autour d'un arbre.*

Anvers (Musée). *Élie au désert.*

Église Saint-Paul. *Vision de saint Dominique*, le *Christ mort soutenu par saint Jean, la Madeleine et les anges.*

Cabinet de M. de Wasme. *Hérodiade tenant la tête de saint Jean Baptiste.*

Bruxelles (Musée). *Vocation de saint Pierre*, *Assomption de sainte Catherine*, *Apparition de la Vierge à saint Bernard*, *Martyre de saint Blaise* (ce tableau, qui était à l'abbaye de Dilighem, est gravé ci-dessus, p. 7.), *Conversion de saint Julien*, le *Chevalier Donglebert et sa femme en adoration devant le Christ mort*, *Saint Antoine et saint Paul ermites*, *Martyre de sainte Apolline*, *Des Anges parant la Vierge* et quatre autres tableaux.

Église Sainte-Catherine. *Glorification de sainte Catherine.*

Gand (Musée). *Tobie et l'ange*, le *Jugement de Salomon*, les deux tableaux de l'arc de triomphe érigé à Gand en 1635, *Sainte Rosalie*, *Saint Jean à Pathmos*, la *Résurrection*, *Tête de femme*, *Saint Simon Stock recevant le scapulaire*, le *Martyre de saint Blaise* (ce tableau provient de l'église des Dominicains : il porte l'inscription suivante : 1668; *ætatis* 86). Cette date semblerait donner raison à Descamps et aux historiens qui, comme lui, font naître Crayer en 1582. Les auteurs du catalogue du Musée d'Anvers n'ont pas cru cependant devoir s'arrêter à cette difficulté, et la date du baptême du peintre (1585) leur paraît être, ainsi que nous l'avons dit, celle de sa naissance.

Louvain (Église Saint-Jacques). *Conversion de saint Hubert.* On sait que dans ce tableau le paysage a été peint par Van Artois, et les animaux par Sneyders. (Mensaert, t. I, p. 274.)

Amsterdam. L'*Adoration des bergers*, *Descente de croix*, *Ecce Homo.*

Vienne. La *Vierge entre saint Augustin et sainte Catherine.*

Munich. *Ex Voto.* Dans la partie supérieure du tableau, la Vierge glorieuse entourée de plusieurs saints; au bas, divers personnages, parmi lesquels la tradition veut reconnaître Crayer, sa femme et d'autres membres de sa famille.

Par une singularité qu'il n'est pas facile d'expliquer, Gaspard de Crayer a été très-peu gravé. Le cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale ne possède que quelques pièces d'après lui. Parmi ces planches, on peut mentionner : un *Christ ressuscité*, gravé par F. Landerer; le *Prince Charles de Lorraine*, par Pierre de Jode; une *Sainte Famille*, par Van Schuppen; le *Martyre de saint Blaise*, par F. Pilsen, et quelques estampes modernes, telles que *Hercule entre la Volupté et la Vertu*, gravé par Trière, etc.

Les dessins de Crayer sont assez rares. M. de Julienne avait de lui une *Tête de vieille femme*, à la pierre noire, lavée à l'encre et rehaussée de blanc. Le prince de Ligne possédait quatre dessins du maître dans le précieux cabinet dont le catalogue a été dressé par Bartsch : l'*Enlèvement des Sabines*, le *Martyre de saint Lievin*, *Sainte Élisabeth et saint Jean à genoux devant l'Enfant Jésus* et *Jésus-Christ apparaissant à une religieuse.*

Vente du comte de Fraula, Bruxelles 1738. *Assomption de la Vierge.* — 240 florins.

Vente du prince de Rubempré, Bruxelles 1765. *Diogène et Alexandre.* — 420 florins.

Vente du cardinal Fesch (Rome, 1845). *Madeleine repentante.* — 40 scudi.

G. de Crayer signait ses tableaux des marques ci-après :

DC DC D C.

Impr Benard et Cie, rue D mette 2.



École Flamande *Histoire, Portraits.*

CORNEILLE DE VOS

NÉ VERS 1585. — MORT EN 1651.



Le curieux qui aurait l'imprudence d'étudier dans les récits des biographes la vie et le talent de Corneille de Vos se verrait exposé à d'étranges méprises. Les livres en effet ne donnent que des renseignements incomplets ou inexacts sur ce maître, à qui la critique moderne aura eu l'honneur de faire une tardive renommée. Par suite d'une similitude de nom qui lui a été fatale, Corneille de Vos a été confondu, non-seulement avec son frère, mais encore avec un autre artiste qui n'était même pas de sa famille. Mariette, dont la sagacité est pourtant toujours en éveil, semble se troubler en présence de tous ces de Vos; Descamps, qui a du reste l'erreur si facile, embrouille tout à fait la question. Sa faute principale est d'avoir identifié Corneille avec Simon de Vos, et d'avoir, surtout dans son *Voyage en Flandre,* attribué au second de ces maîtres des tableaux qui sont l'œuvre du premier, et qu'il met d'ailleurs à côté de « ce que Van Dyck a fait de mieux. » Et il nous semble que l'honnête académicien de Rouen a montré quelque légèreté en tout ceci, puisque les ouvrages de Corneille de Vos sont pour la plupart signés tout au long, en belles majuscules

admirablement lisibles. Quoi qu'il en soit, la lumière aujourd'hui s'est faite dans ces ténèbres, et nous pouvons — au risque de diminuer un peu Simon de Vos — rendre à Corneille ce qui lui appartient. Le catalogue du musée d'Anvers, qui nous permet de replacer à son rang ce fin coloriste, n'est donc pas seulement une œuvre de science, mais aussi une œuvre de justice.

Corneille de Vos est né vers 1585 — la date est douteuse encore — à Hulst, s'il en faut croire Houbraken, à Alost, si l'on s'en rapporte à l'affirmation plus vraisemblable de Papebrochius. En tout cas, c'est à Anvers qu'il s'est formé, et sa manière est essentiellement flamande. Il avait un frère plus jeune que lui, Paul de Vos, qui devint un habile peintre d'animaux et de sujets de chasse, et une sœur, Marguerite, qui épousa plus tard François Snyders. En 1599, Corneille était élève de David Remeeus. Ce Remeeus n'est pas tout à fait un inconnu; nous savons qu'il avait travaillé en 1594 à la cathédrale d'Anvers[1], mais nous n'avons aucune information sur son talent. Reçu maître en 1608, Corneille de Vos devint doyen de la communauté des peintres en 1619. Deux ans auparavant, il avait épousé Suzanne Cock, dont il eut six enfants. Il forma plusieurs élèves, entre autres Jean Cossiers et Simon de Vos, avec lequel il est si souvent confondu; enfin, il mourut à Anvers le 9 mai 1651.

C'est là, à vrai dire, tout ce que nous savons de la vie de Corneille de Vos. C'est celle d'un artiste qui, retiré dans son atelier laborieux, loin des bruyantes aventures, n'a pas eu l'honneur, périlleux souvent, d'attirer sur lui l'attention des biographes. Mais, à défaut de données romanesques ou anecdotiques, il nous reste plusieurs pages de son œuvre, témoins fidèles qui nous disent quelles furent la prestesse de son pinceau, la dignité consciencieuse de son talent. Une visite au musée d'Anvers peut suffire pour nous édifier sur les véritables mérites de ce maître, que la France connaît trop peu.

Et d'abord, Corneille de Vos est un admirable portraitiste. Anvers possède son chef-d'œuvre dans ce genre, la parlante effigie d'Abraham Grapheus, le messager de la corporation de Saint-Luc, celui-là même dont les peintres de l'atelier de Rubens semblent s'être complu à reproduire à l'envi la curieuse figure. A celui qui a pu voir une fois ce vivant portrait, on peut prédire qu'il s'en souviendra toujours. Dans le tableau de Corneille de Vos, Grapheus, vieillard aux cheveux grisonnants, à la laideur sympathique, apparaît vêtu de noir, et portant sans solennité la fraise empesée du temps de l'archiduc Albert. Il est debout devant une table où sont posées des coupes d'or et d'argent, scintillantes orfèvreries gagnées par la communauté dans ses luttes avec des associations rivales. Lui-même, il est paré comme une châsse, car sa poitrine est couverte de médailles et de plaques reluisantes. Malgré l'étrangeté de cet accoutrement, le portrait de Grapheus est plein d'intimité et de bonhomie; la nature y parle seule, et tout haut, car Corneille de Vos n'était pas de ceux qui, en présence d'une individualité franchement accentuée dans sa laideur, se perdent dans les subtilités de l'idéal. C'est d'ailleurs une peinture précise, solide, sobre, sans grande intensité dans le ton, sans violence dans la touche, telle enfin qu'on devait l'attendre d'un artiste qui, sans doute, était plus jeune que Rubens, mais qui était entré dans l'art avant Jordaens, avant Van Dyck, avant Corneille Schut, et qui, dans sa manière exacte et rigoureuse, n'était pas encore complètement émancipé.

Les mêmes qualités de vérité et de lumière se retrouvent dans les deux volets d'un tableau, aujourd'hui disparu, qui représentait probablement un *ex-voto* pareil à ceux qu'on avait coutume de placer dans les églises. Des deux volets conservés, le premier montre un père avec ses cinq fils; le second, une mère avec un nombre égal de jeunes filles. Toutes ces figures, agenouillées devant un prie-Dieu, joignent dévotement les mains comme dans les tableaux naïfs des âges précédents. Car, il faut bien le remarquer, Corneille de Vos garda souvent dans la disposition de ses sujets quelque chose des modes anciennes. Il semble toutefois s'être plus hardiment affranchi de la tradition dans le tableau qu'il peignit en 1630 pour le monument funéraire de Nicolas Snoeck et de sa famille, placé jadis à l'abbaye de Saint-Michel. Cette

(1) A. Michiels. *Rubens et l'école d'Anvers*, p. 564. Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler ici que c'est un certain David Remeeus qui fut chargé de dorer, en 1615, le cadre du tableau de Rubens, *la Descente de croix*. E. Gachet; *Lettres inédites de Rubens*, p. XVII.

composition représente *saint Norbert recueillant les saintes hosties et les vases sacrés cachés par les habitants d'Anvers pour les soustraire aux profanations de l'hérésiarque Tankelm.* A droite du tableau, qui se développe dans le sens horizontal comme une frise, le saint abbé, accompagné d'un groupe de religieux, reçoit les calices et les ostensoirs qu'on dépose à ses pieds; à gauche, d'autres personnages agenouillés lui présentent divers ornements d'église que leur piété a préservés du contact d'une main hérétique. Sans affecter une disposition symétrique, la composition s'arrange savamment dans le cadre et présente au regard l'aspect d'une scène à la fois mouvementée et sévère; la coloration, où abondent les tons clairs et frais, est harmonieuse dans sa douceur; la tête du saint et celles des autres personnages sont



SAINT NORBERT RECUEILLANT LES HOSTIES

marquées d'un cachet très-individuel : ce sont évidemment des portraits; et c'est sans doute à cause de ce caractère d'intimité et de vie qu'après avoir décrit ce tableau, Descamps résume ainsi son opinion : « Ce n'est pas exagérer que de l'égaler à ceux qui ont fait la réputation de Van Dyck[1]. »

La valeur de Corneille de Vos comme portraitiste ne paraît pas d'ailleurs avoir été méconnue de ses contemporains. Malheureusement, ce point a été fort obscurci par les écrivains qui ont confondu Corneille avec Simon de Vos. Mariette est curieux à entendre à cet égard. « On assure, dit-il, que Rubens, ne pouvant suffire aux différents ouvrages dont il s'étoit surchargé, renvoya plus d'une fois à Simon de Vos des personnes de considération qui avoient voulu être peintes par lui, en leur disant que ce peintre le valoit et qu'il feroit tout aussi bien qu'il le pourroit faire. » Mais à peine le judicieux Mariette a-t-il écrit ces lignes

(1) *Voyage en Flandre et en Brabant*, p. 164.

qu'il se reprend aussitôt : « Cela étoit vrai, ajoute-t-il, mais ce que je remarque ici ne doit-il pas plutôt être mis sur le compte de Corneille de Vos? » Eh bien! toute vérification faite, il ne nous paraît pas douteux que si Rubens a dit le mot qu'on lui prête, s'il a jamais envoyé des « personnes de considération » pour se faire peindre chez un de Vos, c'est à Corneille et non à Simon qu'il a dû les adresser. Simon était encore fort jeune à cette époque; élève de Corneille, il avait moins de réputation que lui et moins de talent; en outre, il ne paraît pas qu'il fût portraitiste de profession. Corneille de Vos était du reste un des adhérents les plus directs de Rubens, un ami de ses plus glorieux élèves. Beau-frère de Snyders, qui avait épousé sa sœur, lié avec Wildens dès 1620 et peut-être avant, il avait aussi des relations amicales avec Van Dyck, qui n'a pas manqué de donner place à son effigie dans sa galerie triomphante. Enfin, les portraits de Corneille de Vos étaient de ceux que Rubens devait aimer : l'éclat lumineux des chairs, la distinction des physionomies, la grâce vivante des attitudes, n'étaient-ce pas là les qualités que le grand maître cherchait lui-même? Corneille est bien de son école sur ce point, et un connaisseur exercé, M. Burger, n'a-t-il pas été jusqu'à dire que « ses beaux portraits pourraient être attribués à Rubens? » C'est aussi l'avis de M. Viardot, qui, dans ses *Musées d'Espagne*, parle avec une égale admiration des grandes compositions de Corneille, notamment du *Triomphe de Bacchus*, qui tient si dignement sa place parmi les chefs-d'œuvre du musée de Madrid.

Ainsi, qu'on le considère comme peintre d'histoire ou comme portraitiste, Corneille de Vos est lié par les plus intimes attaches à la puissante école d'Anvers. Mais, s'il faut tout dire, et malgré les autorités que nous venons de rappeler, il nous semble que, si l'auteur du *Saint Norbert* et du portrait d'Abraham Grapheus se rapproche de Rubens par les tendances de son talent, et, pour ainsi dire, par son idéal, il s'en éloigne par la réserve volontaire ou fatale de son tempérament plus débile et plus timide. Ses formes ont moins de relief, son dessin a moins d'accent, le jeu de ses lumières et de ses ombres a moins de puissance. Et lorsque nous songeons à la tendresse parfois exquise de son pinceau, aux finesses de ses colorations argentées, nous croyons être bien près de la justice en plaçant Corneille de Vos entre Van Dyck et Gaspard de Crayer.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

ANVERS. ÉGLISE NOTRE-DAME. Le *Christ descendu de la croix*, triptyque. Sur les volets, les portraits du peintre Jean de Wael et de sa femme. Cette peinture était autrefois à Saint-André. Descamps, qui l'attribue à Simon de Vos, la considère comme « un très-beau tableau à égaler à ce que Van Dyck a fait de mieux. »

MUSÉE. *Portrait d'Abraham Grapheus*, signé et daté 1620 (provenant de l'ancienne Académie d'Anvers).

Portraits de famille (ex-voto). Deux volets réunis aujourd'hui dans un même cadre.

Le *Vœu à la Vierge*. Un jeune homme vêtu de gris est agenouillé devant une madone : derrière lui on voit quatre autres personnages en prière.

Portraits d'homme et de femme à genoux devant l'autel de la Vierge.

Saint Norbert recueillant les hosties (1630). Ce tableau, qui provient de l'ancienne abbaye de Saint-Michel, est comparé par Descamps à un Van Dyck. Il est gravé, pour la première fois, à la page 3 de la présente notice.

L'*Adoration des Mages*, et ses deux volets représentant Guillaume Van Meerbeeck et sa femme Barbe Kegelers (provenant de la cathédrale).

BERLIN. *Portraits d'un gentilhomme et de sa femme.*

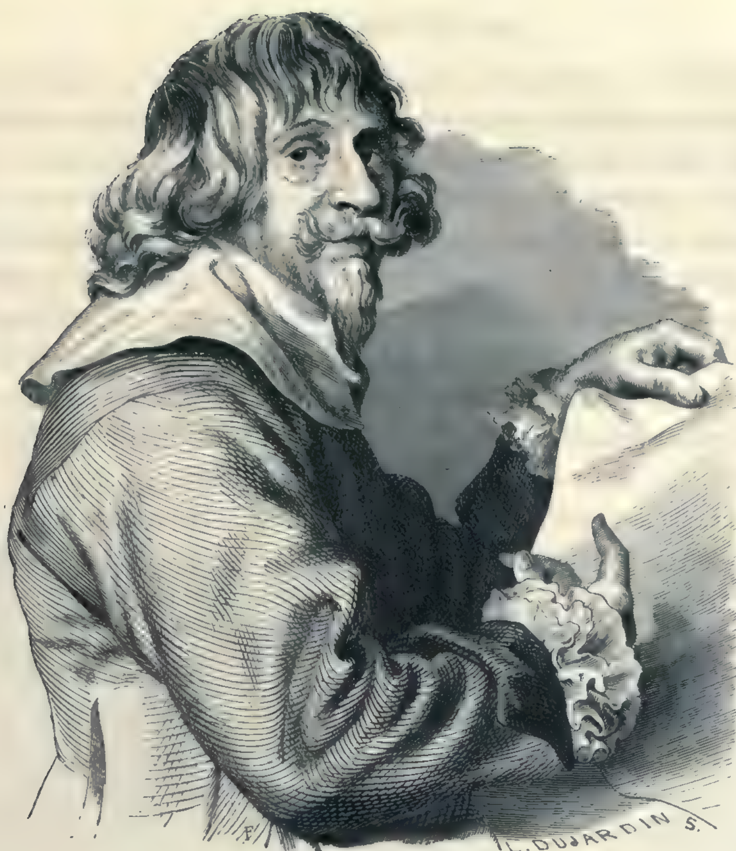
MADRID. *Triomphe de Bacchus; Apollon et le serpent Python; Vénus sortant de l'écume de la mer.*

VIENNE. *Le Baptême de Clovis.*

VENTE LEROY D'ÉTIOLLES (février 1861). *Portrait d'un homme avec son fils*, signé et daté 1626, 4,000 francs. — Ce tableau provenait de la collection de lord Northwick, vendue en 1859, et il avait été souvent attribué à Rubens.

C.DE VOS. F
ANNO.1620.

MT. POITEVIN RUE DAMIETTE, 2



Ecole Flamande. *Intérieurs d'Eglises.*

HENRI VAN STEENWYCK

NÉ VERS 1589. — MORT EN 1638



On a souvent confondu Henri Steenwyck le fils avec son père, à cause de la similitude de leurs prénoms et de la ressemblance de leurs tableaux. Celui dont nous donnons l'histoire et le portrait, est Henri Steenwyck le fils, né à Francfort en 1589, mort à Londres en 1638, le plus habile des artistes qui portèrent son nom. C'est le pinceau de Van Dyck, traduit par l'élégant burin de Paul Pontius, qui a transmis à l'impérissable génération des amateurs la figure intelligente, fine et noble du meilleur des peintres de *perspectives.*

Au premier abord, il semble que rien n'est plus contraire au génie de la peinture que la reproduction des édifices, à moins qu'on ne les considère comme un simple accessoire. En un rang secondaire, dans les paysages de Claude, par exemple, dans les graves compositions du Poussin, les fabriques jouent un rôle imposant; elles interrompent les lignes onduleuses du paysage, et lui impriment un caractère auguste en y mêlant le souvenir des grands peuples qui ont écrit

en marbre leurs pensées. Mais si l'architecture est un élément riche et fécond, quand on en use avec goût et sobriété, il répugne à l'esprit qu'un art soumis à la règle impérieuse des mathématiques puisse devenir l'objet *principal* d'un tableau. Quelle distance, en effet, entre la fantaisie et l'exactitude, et comment dévorer l'immense intervalle qui existe entre l'inspiration du peintre et le compas du géomètre?... Cependant, il s'est trouvé des artistes capables de nous intéresser avec de simples *perspectives*, et d'associer l'équerre à la poésie.

De même qu'un seigneur opulent désire avoir, sous divers points de vue, le portrait de son château et des paysages qui l'environnent; de même les habitants des pays catholiques, au XVIIe siècle, vouaient aux pierres de leur église un culte de vénération, d'amour et d'habitude, le culte du propriétaire pour sa chose. Le fidèle s'attachait particulièrement à la cathédrale dont les cloches avaient sonné son baptême, à la chapelle où il s'était marié plein d'émotion et de jeunesse, à la nef qui, non loin de tel pilier, renfermait la tombe de ses aïeux. Pour le fervent dévot des Pays-Bas, toujours Espagnol, l'église de la paroisse devenait l'église du cœur. De là naquit sans doute cette branche de la peinture dont l'objet fut la perspective des temples gothiques. On voulut posséder chez soi la vue exacte de *Sainte-Gudule* de Bruxelles, de *Saint-Jacques* d'Anvers, la chapelle des *Dominicains* de Malines, le chœur de *Saint-Bavon* de Gand. Sans sortir de son cabinet, le pieux amateur put assister aux pompeuses cérémonies du salut, aux vêpres, au sermon, ou même à la modeste homélie qu'adresse l'humble vicaire aux catéchumènes, en une chapelle latérale, à la lueur de quelques flambeaux, quand le reste de l'église est désert et sombre.

Tels sont, en effet, la plupart des tableaux de Steenwyck. On retrouve à leur aspect tous les sentiments qu'éveille dans l'âme du chrétien la contemplation des basiliques du moyen âge, toutes les pensées auxquelles semblent répondre les formes de l'ogive, l'élan des sveltes colonnes montant jusqu'à la voûte comme des tiges de peupliers; tout le côté moral, enfin, de cette architecture inspirée par la foi et l'amour. Le plus souvent, on entre dans les tableaux de Steenwyck par le grand portail; c'est-à-dire qu'on voit fuir devant soi la nef du milieu jusqu'au maître-autel, qui tantôt se dessine à travers les dentelures du jubé, tantôt laisse voir les apprêts du sacrifice, le missel, les blanches nappes et les cierges allumés. Mais afin d'éviter l'égalité parfaite des parties droites avec les parties gauches, le peintre a eu soin de placer son point de vue plus près d'un pilier que de l'autre, de manière à remplacer l'ingrate symétrie du parallélisme par une disposition qui dérange agréablement les contours, donne lieu à des projections imprévues et intéresse les regards. Combien de goût et de sentiment n'y faut-il pas! Pour peu que l'artiste ait dérangé son chevalet, l'impression change, les accidents de l'architecture varient. Telle lampe encore allumée sous la voûte d'une chapelle silencieuse, aurait été cachée par un pilier, si le peintre eût fait un pas de plus, un pas de moins; telle femme qu'on aperçoit là-bas, priant dans la pénombre et penchée sur sa chaise haute, aurait disparu.

La vie de Steenwyck ne présente aucun incident remarquable, si ce n'est un voyage qu'il fit à Londres à l'époque où son compatriote Van Dyck y était en grande faveur. Accablé de travaux, Van Dyck fut ravi de trouver dans l'excellent peintre de *perspectives* un artiste capable d'ajouter à ses tableaux des fonds d'architecture. Par exemple, dans les magnifiques et divers portraits de Charles Ier et de la reine Henriette, vrais tableaux historiques, ce fut Steenwyck qui peignit le château de Windsor et d'autres résidences royales, pour servir de fond à ces portraits. Il s'en acquitta, non-seulement avec la science profonde qu'il avait acquise dans la spécialité de son art, mais aussi avec ce tact infiniment rare qui consiste à ne jamais nuire à l'effet principal par l'importance d'un accessoire trop bien rendu; il sut, en un mot, se tenir modestement à sa place et rehausser les œuvres de son illustre confrère en y plaçant à propos ces édifices dont la vue achève quelquefois la pensée du peintre. Que d'éloquence ne donne pas à un portrait de Charles Ier une échappée de vue sur les fenêtres de Whitehall, d'où l'on sait qu'un jour l'élégant gentilhomme sortit pour se rendre de plain-pied à l'échafaud!

Steenwyck n'a pas seulement peint des églises gothiques: il a connu et reproduit tous les styles d'architecture; un de ses plus fameux tableaux est *la Prison de saint Pierre*[1], dont parle le savant Hagedorn. Les figures

[1] Ce tableau appartenait à feu Hagedorn. Il sert de tête de lettre à cette monographie.

sont de Corneille Poëlemburg, qui a choisi le moment où un ange délivre saint Pierre. Les gardes sont endormis sous une lampe suspendue à la voûte, et dont la lumière, tombant d'aplomb sur eux, fait briller leurs armures. L'œil s'enfonce à plaisir sous cette voûte profonde jusqu'à la galerie par où l'apôtre commence à fuir. L'architecture est massive et le tableau silencieux. Quelques lumières, plus faibles que la lampe suspendue, brillent tristement à la porte des autres cachots. Sur le second plan se voient les premières marches d'un escalier aux larges pierres, qui annonce que sous la voûte éclairée il y a encore d'autres voûtes plus profondes et plus redoutables. La grandeur de l'architecture romaine se montre ici, et sa solidité dans la construction d'une prison, présente un contraste évident avec la facilité de l'évasion miraculeuse du saint. Au bout de la galerie qui fuit devant vos yeux, s'ouvrent deux fenêtres cintrées par où l'on aperçoit les édifices de Rome, autant qu'on en peut juger par l'extrême petitesse de ces objets infiniment éloignés.



JÉSUS CHEZ MARTHE ET MARIE.

La grande difficulté, dans les tableaux d'architecture, ce n'est pas tant la perspective linéaire que la perspective aérienne. Il faut dégrader insensiblement les couleurs, faire sentir les plans par la touche même, donner du vague aux derniers murs en raison de la distance plus ou moins grande qui les sépare du spectateur. En d'autres termes, il ne suffit pas de mettre chaque pilier à sa place, il faut encore le mettre à son plan; telle colonnade pourrait avoir les dimensions voulues par la géométrie descriptive et satisfaire parfaitement l'œil d'un architecte, sans être pour cela satisfaisante au point de vue de l'art. Autant il faut de précision dans les intervalles, d'exactitude dans les mesures; autant il est bon de laisser de vague aux objets lointains, d'adoucir les contours, de n'indiquer les lumières que par une touche moelleuse et fondue, en réservant pour les corps les plus rapprochés la fermeté du pinceau et quelques vives épaisseurs aux endroits que vient frapper le rayon.

Steenwyck, sous ce rapport, est peut-être plus *peintre* que Peter Neefs. Il aime à subordonner la rectitude mathématique aux agréments du pinceau, c'est-à-dire qu'il se plaît à couvrir d'une couleur grasse, autant qu'il est possible, la sécheresse des contours que d'autres eussent tracés au tire-ligne. Plein de sentiment, s'il rencontrait quelques-unes de ces sacristies tranquilles, sonores, où le jour ne pénétrait qu'affaibli par des

vitraux plombés, jaunis par le temps; aussitôt il y supposait quelque scène de l'Évangile pour avoir l'occasion d'y produire les heureux effets de sa double perspective. Le tableau où il a peint *Jésus chez Marthe et Marie*, dont nous donnons ici la gravure, est un de ses chefs-d'œuvre. La douce clarté qui s'y répand est d'une illusion charmante : pas de lumière brusque, pas d'opposition choquante qui pourrait donner au tableau, suivant l'expression consacrée, l'air d'une porte à deux battants. Tout s'harmonise, tout s'éloigne au moyen d'une dégradation ménagée avec tant d'art, que l'œil se promène dans la profondeur de l'appartement, s'arrête un instant à la figure de Marie, se repose sur celle du Christ qui est assis auprès de la fenêtre, fait le tour de la boiserie et va surprendre dans la pièce voisine Marthe, la naïve ménagère, occupée des soins de la vie commune, tandis que sa sœur est venue parler à ce visiteur tendre et modeste, qui est un Dieu.

Il est certaine heure du soir où les églises gothiques ont un charme inexprimable. Dans les pays vraiment catholiques, on ne ferme les églises qu'à une heure très-avancée. On se garde bien d'ôter au monument ses plus beaux aspects et la mélancolie de ses crépuscules. On laisse les pieux rêveurs s'oublier sur un banc, au sein des grandes ombres qui enveloppent les chapelles basses, pendant que la principale nef conserve encore une lueur pâle et qu'un reste de jour ou peut-être un rayon brisé de la lune anime encore les vitraux supérieurs et colore la rose du portail. J'aime à retrouver dans les tableaux de Steenwyck, non-seulement l'exacte architecture des cathédrales, leurs colonnettes élancées, leurs vitraux, leur pavé sonore, et ce bénitier de marbre où se réfléchit le vaisseau de l'édifice; mais aussi l'impression que produisent toutes ces choses aux différentes heures du jour, l'essence morale qui s'en dégage, la poésie imprévue d'un spectacle dont les éléments ne sont, après tout, que des pierres, des rayons et des ombres.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Henri Steenwyck occupe une place distinguée parmi *les Petits Flamands*, ainsi qu'on est convenu d'appeler les maîtres de cette école qui n'ont pas abordé les grands sujets historiques. Ses tableaux sont plus rares en France que ceux de Peter Neefs, son élève. C'est en Angleterre, où il séjourna longtemps et où il mourut, que se trouvent les plus belles productions de cet artiste. Ses tableaux sont peints sur toile, sur panneau et sur cuivre. Ils sont de plus grande dimension que ceux de Peter Neefs et ordinairement d'un ton plus blond. Les figures dont ils sont ornés sont de Fr. Franck, Elzheimer, Poëlemburg, Porbus, Breughel, Van Calden et autres habiles peintres.

On voit à Vienne quelques bons tableaux d'architecture de H. Steenwyck.

A Dresde, dans la galerie royale, quelques beaux intérieurs.

Au musée d'Amsterdam, une église catholique à la lueur des flambeaux.

A celui de La Haye, des bâtiments avec figures.

Le Musée du Louvre possède cinq tableaux de ce maître : quatre intérieurs d'églises avec des figures, et la vue intérieure d'une vaste salle dans le style gothique; le sujet représente *Jésus chez Marthe et Marie*.

Les tableaux d'Henri Steenwyck sont rares dans les ventes publiques. Voici cependant le relevé des prix de ceux qui ont orné quelques-unes des galeries célèbres :

Vente du prince de Conti (Paris 1777), deux tableaux de cet artiste. *Intérieur d'une église des Pays-Bas*, ornée de figures peintes par Porbus : prix, 1941 livres. *Intérieur d'église*, enrichi de belles figures (celles-ci éclairées aux flambeaux), 552 livres 10 s.

Vente Randon de Boisset (Paris 1777). *Intérieur d'une église*, orné de figures, peint sur cuivre, 560 livres.

Vente marquis de Menars (Paris 1782). Deux tableaux pendants : l'un représente un *Intérieur d'église*, l'autre un *Intérieur de prison*, furent vendus 300 livres.

Vente de Choiseul-Praslin (Paris 1792). *Intérieur d'église, messe de minuit*, 16 figures de la main de Fr. Franck, ne fut vendu que 200 livres.

Vente Saint-Victor (Paris 1822). Cinq tableaux de Steenwyck : *le Repos d'Hérode*, composition capitale, fut vendu 680 fr.; un *Intérieur d'église éclairé aux flambeaux*, figures de Breughel, fut adjugé pour 676 francs; *la Prison de saint Pierre*, intérieur éclairé de plusieurs lampes, vendu 302 fr.; un *Intérieur d'église* effet de jour : prix, 182 fr.

Vente Tardieu fils, 1841. Un *Intérieur d'église, vu de jour*, orné de figures, 156 fr.

Vente Vasserot (Paris 1845). Un *Intérieur d'église*, sur bois, fut vendu 799 fr.

Vente Stevens (Paris 1847). *Vue intérieure d'un Temple protestant*, 700 fr.

La plupart des tableaux de ce maître sont datés et signés.

HENRI
V
STEINWICK
1 6 2 6

H. V STEIN, 1642.

H.V.S.
1614



École Flamande. *Fleurs.*

DANIEL SEGHERS

NÉ EN 1590. — MORT EN 1661.



Le jésuite Daniel Seghers n'est pas un élève de Rubens, et cependant, si l'on songe à la largeur de ses méthodes, à sa libre manière de voir et d'interpréter la nature, nul n'appartient plus que lui à la grande tradition du maître d'Anvers. C'est que, lorsqu'un peintre tel que Rubens apparaît dans l'histoire d'une école, son influence ne se circonscrit pas dans le genre qu'il a particulièrement cultivé : elle s'étend à toutes les branches de l'art; elle fait courir sa séve généreuse dans celles mêmes que sa main hautaine n'a point abordées. Sitôt que le glorieux maître eut révélé son secret, les paysagistes, les peintres d'animaux, et jusqu'aux peintres de fleurs, séduits par l'autorité de son exemple, modifièrent leurs procédés et se firent une pratique indépendante et large que leurs patients devanciers n'avaient pas connue.

Daniel Seghers n'hésita pas à s'associer à ce mouvement. Il est vrai que sa naissance et son éducation le rapprochèrent tout d'abord de l'école de Rubens [1]. Né à Anvers en 1590, et baptisé le 6 décembre à la cathédrale, il appartenait à cette forte génération d'artistes qui devaient jeter tant d'éclat sur la Flandre, et il assista, enfant, à l'aurore de ce dix-septième siècle qui fut pour l'école d'Anvers le temps de ses plus grands triomphes. Après avoir reçu de son père, Pierre Seghers, les premières leçons de peinture, Daniel entra chez un maître célèbre, Breughel de Velours. Breughel n'était pas seulement alors l'harmonieux et fin paysagiste qui déroule au fond de ses perspectives l'étrange poésie de ses horizons bleus; c'était aussi le plus habile peintre de fleurs que possédât la Flandre. Son pinceau lumineux et délicat excellait à tresser autour d'une sainte image de fraîches guirlandes de roses et de marguerites, œuvre difficile dans laquelle il eut plus d'une fois l'honneur d'associer son nom à celui de Rubens.

On devine que, sous la discipline d'un tel maître, Daniel Seghers dut grandir vite. En 1611, à vingt et un ans, il acquit le titre de maître dans la corporation de Saint-Luc. Désormais, il voyait clair dans sa vie; il n'avait qu'à marcher tranquillement dans la voie qui lui était ouverte. Néanmoins, les pures joies de l'art ne suffisant pas à son ardent esprit, il s'attaqua résolûment aux aridités de la théologie, et il paraît qu'il y fit merveille. Seghers aurait pu s'arrêter à l'Évangile, ou tout au moins aux Pères de l'Église; mais des conseils intéressés l'engagèrent à pousser plus avant ses études, et, curieux, imprudent peut-être, il alla chercher la doctrine religieuse jusque dans les constitutions de saint Ignace de Loyola. Il fit plus encore : le 10 décembre 1614, il entra au noviciat de la compagnie de Jésus, à Malines, et toutes les formalités ayant été accomplies, il fut bientôt admis à prononcer ses vœux.

Les Jésuites d'Anvers, chez lesquels Seghers se retira, furent charmés de posséder dans leur couvent un frère de ce mérite : aussi le traitèrent-ils en enfant gâté. Daniel obtint même de son supérieur la permission d'aller à Rome. Lorsqu'il revint à Anvers, il était tout à fait rompu aux difficultés de l'art, et son talent, formé par l'étude assidue de la nature et par la comparaison des œuvres des maîtres, lui permit bientôt de rendre d'éclatants services à son ordre.

L'occasion ne se fit pas attendre. Les Jésuites avaient fait construire à Anvers une vaste église qui fut consacrée en 1621 par l'évêque Jean Maldérus. Rubens avait donné le dessin du portail. Les bons pères, très-satisfaits de son œuvre, le prièrent de présider à la décoration intérieure du monument. Rubens y prodigua, selon la mode régnante, le luxe des marbres de couleurs diverses, les revêtements d'ébène, les chaires et les confessionnaux pompeusement sculptés. Il n'oublia pas la peinture. Henri Van Balen et Corneille Schut, Jean Liévens et Gérard Seghers eurent la plus grande part à l'ornementation de la nef et des autels; et, bien qu'il ne fût qu'un modeste peintre de fleurs, Daniel y fut également employé. Si l'église des Jésuites n'avait été incendiée en 1718 par la foudre, qui n'épargna que la façade, la sacristie et une chapelle latérale, nous y retrouverions de brillantes traces du talent du frère Seghers. Malheureusement, ce n'est plus que par le témoignage des auteurs contemporains que nous savons qu'il avait peint de riches guirlandes autour d'une madone de Rubens, et qu'il avait également encadré de fleurs une composition importante où son ami Corneille Schut avait représenté l'*Apparition de la Vierge à saint Ignace.* C'est aussi avec Corneille Schut que Daniel avait exécuté, pour la même église, seize tableaux de petite dimension qui existaient encore à l'heure où Descamps rédigeait son *Voyage pittoresque de la Flandre,* mais dont la trace s'est aujourd'hui perdue.

La renommée du frère Seghers ne tarda pas à se répandre au dehors. On se méprendrait gravement, d'ailleurs, si l'on imaginait qu'au dix-septième siècle les Jésuites d'Anvers fussent soumis à une règle bien rigide. Loin de se renfermer dans les étroites murailles de leur couvent, ils se mêlaient volontiers au mouvement du monde et de la politique. L'accroissement de la société fondée par Loyola, tel était le but auquel tendaient

[1] Les rédacteurs du catalogue du Musée d'Anvers, adoptant l'orthographe indiquée par Papebrochius, écrivent *Daniel Zegers.* On nous permettra de conserver la forme ancienne, l'habile peintre de fleurs ayant signé *Seghers* quelques-uns de ses tableaux, notamment ceux que conservent les musées de Copenhague et de Berlin.

leurs constants efforts, et, dans l'ardeur de leur zèle, ils mettaient tout à profit. Qui sait si, entre des mains aussi habiles, Daniel Seghers lui-même ne fut pas un instrument dont ils trouvèrent moyen de se servir? Son nom étant déjà célèbre hors de Flandre, il prit fantaisie au prince d'Orange de posséder au moins une œuvre du fameux jésuite dont on racontait tant de merveilles. Il envoya à Daniel Seghers son premier peintre, Thomas Willeborts, avec la mission de rapporter, à quelque prix que ce fût, un tableau de cette main savante (1643). Seghers peignit alors un splendide bouquet imprégné des rosées matinales;



VASE DE FLEURS (Musée de Lyon.

puis il l'envoya comme un présent offert par la Compagnie au prince, qui, touché d'un si généreux procédé. fit remettre en échange aux Jésuites quelques joyaux splendides, entre autres un chapelet d'or et d'émail, et y ajouta, pour le peintre, une palette et douze pinceaux, également en or. Bientôt Daniel Seghers se remit à l'œuvre, et peignit pour la princesse d'Orange un vase de fleurs de l'exécution la plus merveilleuse : la princesse ne pouvait faire moins que son mari; elle envoya à l'artiste un appuie-main en or, d'autres disent un crucifix de la plus grande richesse. Enfin, elle prit les bons pères sous sa protection; les Pays-Bas devinrent accessibles à leurs émissaires, et il demeura entendu que les soldats hollandais qui, en ce temps-là, poussaient parfois leurs promenades jusqu'aux portes d'Anvers, respecteraient désormais la maison de campagne que les Jésuites possédaient à Deurne. Qu'on vienne dire, après cela, que la peinture est un art inutile!

Nous ne prétendons pas insinuer que Daniel Seghers se soit associé aux calculs de ses confrères et qu'il ait mis tant de politique dans sa générosité. C'était le plus simple et le plus laborieux des hommes; il vivait sans ambition, comme sans orgueil; mais il travaillait pour son couvent et à la plus grande gloire de Dieu. Il aimait son art pour les joies sereines qu'il lui procurait, et non pour le bruit sympathique qui se faisait autour de son nom. Une prière le matin et le soir, la culture des fleurs dans le jardin de la maison, un aveugle dévouement pour les intérêts de son ordre, une infatigable ardeur au travail, tels étaient les éléments dont se composait la vie calme et sérieuse de Daniel Seghers. Cette existence, pieusement occupée, ne lui fut point nuisible, puisque Daniel ne mourut que le 2 novembre 1661, à l'âge de soixante et onze ans.

Daniel Seghers n'est pas indigne des éloges qui lui furent prodigués par ses contemporains. Si l'on en excepte quelques tableaux, qui datent vraisemblablement de sa jeunesse, et où le pinceau précise un peu sèchement les contours, l'ensemble de son œuvre permet de le placer au premier rang parmi les peintres de fleurs. Sans avoir été le disciple de Rubens, le jésuite d'Anvers se rattache directement à son école par la largeur et la sûreté de ses procédés. Tous les élèves du maître, et le maître lui-même, se sont tenus honorés de l'avoir pour collaborateur : Corneille Schut, Van Thulden, Erasme Quellin, Van Dyck peut-être, ont peint des madones ou des portraits au centre des médaillons que Daniel Seghers entourait de ses plus éclatantes guirlandes. Dans les tableaux qu'ils faisaient avec lui, les peintres habiles que nous venons de nommer semblaient d'ailleurs vouloir effacer leur personnalité, et ils ne peignaient guère qu'en camaïeu ou en grisaille les pieuses images autour desquelles Seghers enroulait ses festons. Aussi, malgré ce dangereux voisinage, les bouquets du jésuite d'Anvers conservent-ils toujours leur tonalité brillante et leur lumineuse fraicheur. On a vanté, non sans raison, le talent singulier avec lequel il marie la blancheur des lis à l'éclat des roses et des pavots; il a aussi rendu, avec un bonheur qui ne se dément jamais, les feuillages de certains arbustes et surtout les luisants du houx. Je ne lui reprocherai que le vulgaire et monotone artifice de ses fonds noirs. Seghers, ici, n'a pas abordé franchement la difficulté suprême; il n'a pas osé enlever les clairs sur les clairs. Mais on aimera toujours la luxueuse abondance de sa composition, le goût savant avec lequel il tresse ses couronnes, la délicatesse des brins d'herbe qui s'enlacent à ses guirlandes, et ces insectes légers, ces gourmandes abeilles qui, voltigeant autour de ses bouquets, viennent s'y enivrer de parfums et de rosée.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Musée d'Anvers. — *La Guirlande de saint Ignace.* Le fondateur de la Compagnie de Jésus est représenté en buste : il tient un livre ouvert où on lit d'un côté : *Ad maiorem Dei gloriam* et de l'autre : *Regulæ societatis Jesu.* Une guirlande de fleurs entoure cette effigie. — Figure de C. Schut. — Ce tableau provient de la chapelle Saint-Ignace. dans l'ancienne église du couvent des Jésuites à Anvers.

« *Guirlande de la Vierge.* Figure de Corneille Schut. Ce tableau décorait autrefois le palais des évêques d'Anvers.

Berlin. — Deux tableaux de fleurs : l'un d'eux porte les signatures suivantes : *Daniel Seghers, Soc^tis Jesu. — E. Quellinus.*

Bruxelles. — *La Vierge entourée de fleurs,* figure de Corneille Schut. — *Le Christ dans une guirlande,* figure d'Er. Quellin. — *Un bouquet.*

Copenhague. — *Des fleurs;* tableau signé *Daniel Seghers, Soc. Jesu.*

Florence. — Portrait d'homme, entouré de fleurs.

La Haye. — *Une guirlande autour d'une statue de la Vierge, avec l'Enfant Jésus.— Des fleurs autour du buste de Guillaume III.*

Londres. Bridgewater Gallery. — *La Vierge entourée d'une guirlande,* figure de C. Schut. — *Fleurs et fruits* autour d'un paysage attribué à Brouwer.

Lyon. — *Une couronne composée de toutes sortes de fleurs. — Une vase de fleurs posé sur un autel antique.*

Munich. — *Un bas-relief où l'on voit des enfants qui jouent;* autour, une guirlande.

Nantes. — *Guirlande de fleurs entourant l'Enfant Jésus, peint en grisaille, et debout sur un globe autour duquel rampe un serpent.* Figure attribuée à Corn. Schut.

Valenciennes. — *Guirlande autour d'une Sainte Famille* de Van Thulden.

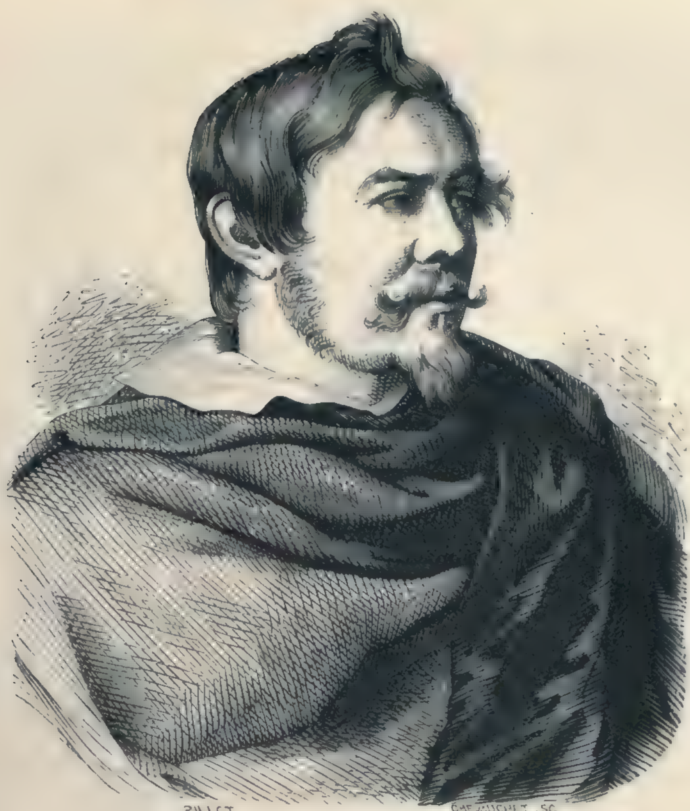
Vienne. — Cinq tableaux, parmi lesquels une *Sainte Famille* de Van Dyck.

Vente du prince de Conti. 1777. — *Guirlande de fleurs.* Dans un médaillon, que l'artiste avait sans doute laissé vide. la Vierge et l'Enfant Jésus, par Fragonard, 781 livres.

Vente Dulac. 1778. — Le même tableau, 720 livres.

Vente Schamp d'Averschoot (Gand, 1840). — Des fleurs entourant un cartouche où sont figurés la Vierge et l'Enfant Jésus, peints en grisaille, par E. Quellin ou Diepenbeke.

IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2



BILLET — CHEVAUCHET SC

École Flamande. *Sujets Religieux.*

GÉRARD SEGHERS

NÉ EN 1591. — MORT EN 1651



G. SEGHERS P. — V. GAUCHARD SC

Lorsque le glorieux maître d'Anvers entra victorieusement dans l'art qu'il devait transformer, il s'éleva du fond de tous les ateliers contemporains comme un cri de délivrance, et l'on entendit partout en Flandre la rumeur joyeuse d'un applaudissement sympathique. Entraînés et presque subjugués par le charme puissant du merveilleux coloriste, les peintres les plus habiles abandonnèrent les vieilles méthodes et suivirent ardemment le nouveau maître. Sans se demander si quelques-uns d'entre eux n'ont pas fait preuve d'une soumission exagérée, l'histoire et surtout le succès ont donné raison à tous ceux qui, faisant bon marché de leur personnalité, s'enrégimentèrent d'enthousiasme sous le triomphant drapeau de Rubens ; notre pensée n'est point de diminuer leur gloire, mais nous les croyons dignes aussi de quelque estime et peut-être de quelque respect, ceux qui — si peu nombreux d'ailleurs — essayèrent un instant de lutter contre l'enivrement général et qui, préservés par leur tempérament d'artiste ou par l'autorité persistante de leur éducation première, refusèrent de suivre aveuglément l'école transformée. Gérard Seghers est un de ceux-là :

bien qu'il ne soit à tout prendre qu'un peintre de second ordre, bien que sa protestation n'ait duré qu'un moment, il eut le courage — ou l'entêtement — de rester fidèle, pendant une bonne partie de sa carrière, aux enseignements de l'Italie. Cette résistance lui constitue dans l'histoire de l'art flamand au dix-septième siècle une physionomie distincte, et, ne fût-ce qu'à ce titre, il mérite peut-être qu'on l'étudie de près.

Gérard Seghers ou Zeeghers (car, s'il faut s'en rapporter à de récentes recherches, son nom se présente sous ces deux formes dans les documents contemporains) est né à Anvers en 1591, et non en 1589, comme on l'a cru longtemps sur la foi d'un témoignage inexact [1]. Les commencements de sa vie sont restés obscurs. Nous savons seulement qu'en 1603, c'est-à-dire à douze ans, il se fit inscrire au nombre des élèves de la confrérie de Saint-Luc; mais les registres de cette corporation ne mentionnent point le nom de son premier maître. Toutefois Gérard paraît avoir successivement fréquenté les ateliers de Henri Van Balen et d'Abraham Janssens. Le premier, qui exerça une incontestable influence sur l'enseignement de l'art à Anvers à la fin du seizième siècle, peignait volontiers, dans une manière lumineuse et quelquefois un peu blanche, des chairs d'un modelé délicat et d'une vivante morbidesse. Mais, soit qu'il n'ait travaillé avec lui que peu de temps, soit que son tempérament d'artiste ne se prêtât point à cette recherche de la lumière et qu'il n'ait pu s'habituer à ces fraîcheurs de tons, Gérard Seghers ne doit presque rien aux leçons de Van Balen. Les conseils d'Abraham Janssens paraissent avoir frappé son jeune esprit d'une empreinte plus durable et plus profonde.

Vous connaissez Janssens! C'est ce peintre qui, pris d'une ambition un peu folle, essaya de se poser en rival de Rubens. Il osa lutter avec lui non-seulement pour la facilité exubérante du pinceau, car il l'a plusieurs fois défié la palette à la main, mais encore pour le faste de la vie extérieure, le luxe des costumes et des équipages. Combat puéril, guerre vaniteuse et presque ridicule, dont le fier génie de Rubens ne daigna pas s'émouvoir. Et cependant Abraham Janssens savait à merveille son noble métier; il aimait les teintes vigoureuses, il tenait le pinceau d'une main ferme, il accusait les contours d'une ligne précise et sûre. Grâce à ces exemples, Gérard Seghers grandit vite. Son talent paraît avoir été précoce, puisque dès 1608 nous le voyons entrer comme franc-maître dans la confrérie de Saint-Luc.

Mais, à vrai dire, ce n'est pas à Anvers, c'est en Italie qu'il acheva son éducation d'artiste et parvint à acquérir une personnalité, une manière. A quelle époque fit-il ce voyage? Il nous est impossible d'en marquer la date précise, car la vie de Seghers n'a jamais été sérieusement écrite, et sa biographie présente quelques points obscurs que les recherches des critiques les plus sagaces n'ont pu parvenir à éclairer tout à fait. Il paraît toutefois que, séduit par les qualités de ses premiers tableaux, deux riches négociants d'Anvers, Pierre et Antoine Goetbenck, avaient pris Gérard en affection. Ils l'envoyèrent en Italie, un peu pour qu'il y pût achever ses études, et aussi sans doute pour qu'il y fît emplette des curiosités d'art et des peintures dont ils désiraient enrichir leur collection [2]. Ainsi poussé vers le pays des grandes traditions, le jeune peintre se mit en route.

A l'heure où Gérard Seghers arriva en Italie, l'école de Michel-Ange de Caravage tenait partout le haut du pavé. Le caprice des gens du monde, la fantaisie des gens d'église s'étaient engoués de cette manière vigoureuse et presque brutale qui, il est vrai, n'eut qu'un succès passager, mais qui obtenait alors tous les encouragements de la mode et tous ses sourires. On faisait, surtout à Rome, un cas particulier d'un peintre qui s'était associé de loin au triomphe de Caravage, Bartolomeo Manfredi, et qui, comme le maître l'avait essayé souvent, comme Valentin apprenait à le faire, peignait d'une brosse un peu violente des intérieurs de cabarets, des joueurs attablés devant des cartes, des musiciens préludant à leurs mélodies dans la pénombre d'une salle mal éclairée. Gérard Seghers, après avoir hésité d'abord et copié au hasard tous les maîtres et tous les styles, finit par s'éprendre du goût le plus vif pour les compositions et le procédé

[1] Voyez à ce propos les curieux renseignements donnés par M. A. Michiels. *Rubens et l'école d'Anvers*, page 508.

[2] Florent Le Comte. *Cabinet des singularitez*. tome II. page 261.

pittoresque de Manfredi. Il aurait pu mieux choisir; mais les leçons de Janssens l'avaient peut-être prédisposé à comprendre ce genre de peinture, et bientôt il imita si bien son modèle que, d'après le dire de Descamps, qui exagère sans doute quelque peu, « il embarrassa les connoisseurs. » Sans prendre à la lettre l'assertion de l'historien que nous venons de citer, il faut signaler dans Gérard Seghers cette puissante faculté d'assimilation



SAINT FRANÇOIS XAVIER.

qui fit peut-être la moitié de son talent; il faut remarquer surtout qu'en imitant à ce point le coloris sombre et un peu dur du peintre d'Ustiano, Gérard rompait franchement avec les pratiques les plus constantes de l'art flamand.

Après avoir séjourné quelque temps à Rome, Seghers visita les autres villes d'Italie, s'arrêtant partout où il y avait quelque chose à apprendre ou quelque peinture à acquérir pour la collection des frères Goetbeeck. C'est dans un de ces voyages qu'il fit, à Milan, la rencontre du cardinal Zapata, prélat espagnol

qui, avant de devenir grand-inquisiteur et de faire durement les affaires du saint-office, s'occupait de soins plus doux et s'intéressait vivement aux arts. Le cardinal imagina de conduire Gérard Seghers en Espagne. Arrivé à Madrid, le peintre fut solennellement présenté au roi, qui le fit travailler dans un de ses palais et dans quelques églises, lui donna une pension et l'attacha, comme chambellan, au service de sa personne. On ajoute que ce souverain ne consentit qu'avec peine au départ de Gérard Seghers [1].

Le séjour du jeune maître à la cour d'Espagne n'était guère de nature à modifier sa manière, à égayer son coloris. Aussi lorsque Seghers revint à Anvers, il lui arriva une chose étrange et qu'il n'avait certainement pas prévue. Ses compatriotes reconnurent bien en lui l'ami d'autrefois, l'ancien camarade d'atelier; mais nul ne voulut reconnaître le peintre. Il faut dire qu'à cette date, toute l'école se précipitait, sur les pas de Rubens, vers le culte de la couleur splendide, des tons brillants et clairs, des nuances lumineuses. L'imitateur attardé de Caravage parlait donc une langue oubliée, et il eut toutes les peines du monde à se faire comprendre. Toutefois, comme on ne change pas de manière en un jour et comme Manfredi était encore l'objet de ses sympathies en retard, Gérard Seghers lutta de son mieux, et pendant quelque temps, époque vraiment critique de sa vie, il fut seul, ou presque seul, dans Anvers à se souvenir de la mode italienne. *Le Reniement de saint Pierre*, qu'il peignit d'abord, caractérise admirablement la phase que son talent traversait alors. C'est un effet de nuit, une consciencieuse étude, où se groupent divers personnages artificiellement éclairés par le rayon, un peu brutal, d'une lumière factice. Mais l'énergie anime tous les visages, et Seghers montrait du moins, à côté de ses défauts, une qualité de premier ordre, l'expression. Un mérite à peu près pareil recommande la *Sainte Cécile chantant les louanges de Dieu*. C'est aussi un effet de lumière; mais il est conçu dans une gamme plus transparente et plus douce. Enfin, dans un genre encore plus voisin de celui de Manfredi, Seghers a peint comme lui des tabagies où il fait asseoir autour d'une table de jeu des gentilshommes à la mine équivoque, des buveurs à demi plongés dans la fumée et dans l'ivresse. Les tableaux de cette espèce sont assez rares dans l'œuvre de Gérard Seghers; le meilleur a été gravé par N. Lauwers : il représente une compagnie de vauriens fumant, buvant et faisant tapage autour d'une table encore chargée de flacons. La scène a de l'animation, elle a de la vie; enfin Seghers a jeté sur ce sujet vulgaire la transparente obscurité d'un demi-jour mystérieux. N'était-ce pas d'ailleurs son talent de racheter ainsi par le charme piquant ou l'imprévu de l'*effet* le peu d'intérêt que les compositions de ce genre pouvaient avoir pour le spectateur? et n'est-ce pas là ce qui a fait dire un peu prétentieusement à Florent Le Comte : « Il a fait des obscuritez et des nuits qui valent bien les plus beaux jours? »

Hâtons-nous de le remarquer pourtant, cette manière vigoureuse qui se souvient trop du Caravage, ne fut dans l'œuvre et dans la carrière de Gérard Seghers qu'une phase rapidement traversée. Il était resté Flamand par le dessin, s'il ne l'était plus par la couleur. Dans sa *Sainte Cécile*, les anges qui chantent avec la douce patronne des musiciens appartiennent absolument par le type à la robuste et saine école d'Anvers. Éclairé par les conseils de ses amis, entraîné par l'exemple de ses anciens camarades, instruit à ses dépens du succès incertain qui attendait les imitateurs de Manfredi, Seghers s'amenda, et peu à peu, sans abandonner le style de ses maîtres d'Italie, sans aller franchement vers Rubens, il se fit une manière intermédiaire qui réussit bientôt et dont le caractère mixte lui donna dans la sympathie des connaisseurs de son temps une place de jour en jour meilleure. Si les tableaux de Seghers étaient datés, on pourrait suivre d'année en année les lentes transformations que subit son talent plein de souplesse. Il fit bien de tempérer sa vigueur, car la mode est toute puissante, et en faisant cette concession au goût de l'époque, Seghers rencontra ce qui est si doux au cœur de l'artiste, le succès.

Aussi, les plus riches corporations religieuses de la Flandre se hâtèrent d'employer son pinceau. Il obtint d'abord le patronage des jésuites, de cet ordre alors si influent, qui avait dans chaque ville une église,

[1] Mensaert, *le Peintre amateur et curieux*, t. I, page 222, Florent Le Comte, t. II, page 261. Joachim Sandrart fait aussi mention du voyage de Seghers en Espagne. *Academia nobilissimæ artis pictoriæ*. 1683, p. 294.

un couvent, une école. Gérard Seghers peignit pour les bons pères de Courtray une *Annonciation* et une *Résurrection de Jésus-Christ;* ceux de Gand lui demandèrent six tableaux, entr'autres *Saint Ignace écrivant ses constitutions sous l'inspiration de la Vierge;* mais c'est à Anvers surtout que la puissante compagnie lui donna occasion de se distinguer.

Lorsque les Jésuites de cette ville firent consacrer en 1621 l'église dont Rubens avait dessiné la façade et qui est dédiée à présent à saint Charles Borromée, Gérard Seghers, alors dans toute la force de son talent,



RENIEMENT DE SAINT PIERRE.

fut l'un des premiers peintres qu'ils appelèrent pour décorer leur nouveau temple. Il peignit pour eux le *Christ attaché à la croix*, grande composition qui orne encore aujourd'hui le maître-autel, et qui, à diverses époques de l'année, cède ou reprend cette place glorieuse en alternant avec les tableaux de Corneille Schutt et d'un peintre moderne, M. G. Wappers [1] ; c'est cette toile qui, d'après la remarque un peu exagérée de Descamps, est « entièrement dans la manière du Tintoret. » Il fit aussi pour l'autel d'une autre chapelle, *saint François Xavier aux genoux de la Vierge et de l'Enfant Jésus*, peinture sévère par le coloris, sinon par le style, et qui donne une si exacte idée du talent du maître à l'heure où sa manière était en voie de transformation.

[1] J. Van Vyve, *Guide dans la ville d'Anvers* (1854), page 77.

Indépendamment des jésuites, beaucoup d'autres associations religieuses eurent recours au pinceau de Gérard Seghers; les couvents de femmes trouvèrent en lui un pourvoyeur assidu. Son long séjour en Italie lui avait permis d'apprendre, jusque dans leurs plus minces détails, les secrets du symbolisme de toutes les dévotions à la mode. Aucune des formes du mysticisme ne lui était inconnue et son pinceau excellait dans ces sujets pieux qui, reproduits par le burin des graveurs, allaient ensuite alimenter les courants de l'imagerie populaire. Tel est, s'il faut citer un exemple, ce tableau du musée d'Anvers, où Seghers a representé la Vierge assise sur un trône de nuages et apportant le premier scapulaire au bienheureux Simon Stock, général des Carmes, qui, revêtu du manteau blanc de son ordre, reçoit à genoux le pieux emblême. Tel encore cet autre tableau du même musée, l'*Extase de sainte Thérèse*, où, matérialisant ce qui, dans la légende de la sainte, doit se prendre dans le sens mystique, il a figuré un séraphin descendant du ciel et s'apprêtant à transpercer le cœur de la pieuse carmélite du dard enflammé de l'amour divin. Ne reconnait-on pas dans ce besoin d'exprimer l'inexprimable et de symboliser pour l'œil du corps les plus intimes aspirations de l'âme, l'artiste qui a vu de près la dévotion italienne et l'ascétisme espagnol?

Mais, alors même qu'il traitait de pareils sujets, le pinceau de Gérard Seghers oubliait un peu son éducation ultramontaine et redevenait flamand. Il y a dans son œuvre tel tableau qu'on est étonné d'y rencontrer et où l'influence de Rubens est inscrite hautement et sans hésitation. Son meilleur ouvrage dans cette dernière manière, c'est la grande *Adoration des Mages* qui décore, à Bruges, l'église de Notre-Dame. Chose étrange! entraîné par la donnée même, séduit par l'élément fastueux et pour ainsi dire décoratif qu'elle recèle, Gérard Seghers a répandu sur cette toile l'éclat luxuriant et presque les tons clairs que le maître d'Anvers nous a appris à aimer. Une fois entré dans cette voie, l'artiste converti ne s'arrêta plus. L'ancien imitateur de Caravage devint l'un des plus ardents prosélytes de Rubens.

Grâce à ce loyal retour vers l'art de son pays et de son temps, grâce aussi aux mérites de sa peinture qui resta toujours vigoureuse, Seghers avait conquis à Anvers une situation excellente au point de vue de la renommée, et meilleure encore sous le rapport de la fortune. Le courageux artiste était célèbre, et, chose qui ne paraît pas lui avoir été indifférente, il était devenu riche. Il avait fini par obtenir l'amitié de Rubens, trop généreux et trop grand pour redouter en lui un rival, et de Van Dyck, qui lui fit l'insigne honneur de graver d'après lui un portrait vivant et superbe. Seghers a fait, hors de Flandre, quelques voyages doublement profitables pour sa réputation et pour son bien-être. Un compilateur, quelquefois bien informé, prétend qu'il fut appelé en Angleterre et que, dans cette excursion, à Londres, « il hérita de la vogue que Rubens et Van Dyck y avoient eue [1]. » J. Sandrart — c'est lui-même qui le raconte — le rencontra à Amsterdam en 1645 [2], mais il ne paraît pas que Seghers ait fait un long séjour en Hollande, puisqu'il était bientôt après à Anvers, où la *ghilde* de Saint-Luc le nomma son doyen pendant l'exercice 1646-1647. Le duc de Neubourg, pour lequel il avait peint une *Vierge*, lui envoya un riche présent accompagné d'une chaîne d'or avec son portrait, car tel était alors l'usage, et il était tout naturel que les peintres secondaires fussent traités par les petits princes d'Allemagne, comme les vrais maîtres l'avaient été par les vrais rois. Enfin, pour achever l'imitation ou la parodie, Gérard Seghers voulut aussi étonner Anvers par le luxe de son existence. « La folie du bâtiment le prit, » dit Florent Le Comte; et nous savons par un autre écrivain qu'il « se fit bâtir une superbe maison sur la place de Meer [3]. » Seghers ne s'arrêta pas là: la maison une fois construite, il

[1] Papillon de La Ferté, tome II, page 150. Toutefois, Sandrart ne dit pas un mot de ce voyage, et Walpole, qui enregistre avec tant de soin les noms des artistes étrangers qui ont visité l'Angleterre, ne mentionne point celui de Gérard Seghers.

[2] C'est dans l'entretien que les deux peintres eurent alors que Seghers avoua naïvement à Sandrart qu'en changeant sa manière de peindre, il avait eu, avant tout, pour mobile, le désir de réussir et de sacrifier au goût à la mode. « *Sic enim cum anno 1645 Amstelodami eundem visitarem, opera quædam, quæ pro suis mihi exhibebat, ab ipso facta non amplius judicassem, nisi assereranti fides habenda fuisset, ubi hanc simul mihi exponebat rationem, Rubenii Dykiique modum potius arridere seculo undè eundem et sibi sectandum, nummorumque potius quam famæ aucupio studendum.* » Sandrart. *Academia nobilissimæ artis pictoriæ* (1683), page 294.

[3] Mensaert, *le Peintre amateur et curieux*, tome I, page 222.

fallut la meubler : sa fantaisie fit noblement les choses, car il ne consacra pas moins de soixante mille florins — somme considérable pour le temps — à l'acquisition d'un cabinet composé des curiosités les plus rares et des meilleurs tableaux des maîtres de l'époque.

C'est dans cette calme retraite que Gérard Seghers, toujours occupé de l'art qu'il aimait, passa désormais sa vie. Il partageait son temps entre la pratique de la peinture et l'éducation de son fils Jean-Baptiste :



SAINTE CECILE.

ce dernier, qui était né à Anvers en 1624, visita l'Italie, et son talent, au dire de Sandrart, donnait les meilleures promesses; mais soit que l'avenir ait démenti ces assurances, soit qu'une mort prématurée l'ait enlevé avant l'heure, l'histoire n'a retenu que son nom. Gérard Seghers fut plus heureux avec son autre élève Jean Meel, qui montra dans ses bambochades tant d'esprit et de verve heureuse. Mais ces contentements de l'amour-propre et du cœur ne pouvaient pas être éternels. « Le terme du repos, dit assez singulièrement Florent le Comte, étant arrivé pour lui, et ne voulant point disputer contre la nécessité de la mort qu'il avoit prévue, il acquiesça volontiers à cette loi, et marqua par sa résignation qu'il mouroit content. » (18 mars 1651.).

Ainsi s'éteignit, dans tout l'éclat de sa gloire, ce vaillant artiste qui, au moment où triomphait Rubens,

eut le courage d'essayer un instant une lutte inutile et d'opposer à ses claires splendeurs les ténébreuses violences de Caravage et de Manfredi. Sans doute en persistant dans cette manière abolie, en s'attardant dans le culte presque exclusif des tons sombres et vigoureux, il prenait parti pour l'art de la veille contre l'art du lendemain, et, en ce sens, il avait tort : l'indifférence de ses contemporains le lui fit bien voir, et lui-même il reconnut son erreur, puisqu'il se laissa aller au courant général et sacrifia ensuite aux dieux nouveaux avec la ferveur d'une conversion récente. — Il faut louer chez Gérard Seghers, soit qu'on l'étudie dans l'une ou dans l'autre de ses manières, une grande force de volonté, un don réel de l'expression, une heureuse recherche du mouvement et de la vie, un talent particulier pour détacher ses figures et en faire saillir le puissant relief. Mais ce qui, indépendamment de ses qualités pittoresques, nous touche davantage dans Gérard Seghers, c'est l'accent, nettement accusé, d'une personnalité vivace. Alors que Van Dyck et Jordaens, Crayer et Diepenbeke, Van Thulden et Corneille Schutt s'inclinaient devant le maître et l'adoraient, n'est-ce rien que d'avoir, même un instant, regardé sans baisser la paupière, l'ardent soleil de Rubens ?

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

A tous ceux qui voudraient étudier sérieusement l'œuvre abondant et varié de Gérard Seghers, nous ne saurions donner qu'un conseil : visitez les églises et les musées de Belgique. Nous devons toutefois rappeler que, sans aller en Flandre, on peut voir de ce maître :

Au Louvre, *Saint François d'Assise en extase;*

A Montpellier, *Saint André tenant deux poissons;*

A Toulouse, *l'Adoration des rois;*

A Dijon, une *Descente de croix;*

Au Musée de Madrid, *Jésus chez Marthe et Marie.*

Quant à la Belgique, nous nous contenterons d'indiquer :

A Anvers (église Saint-Charles-Borromée), *Saint Xavier devant la Vierge, le Christ attaché à la croix;*

Église Saint-Antoine de Padoue, *la Miséricorde divine;*

Musée, *saint Stanislas Kotska, Mariage de la Vierge, Extase de sainte Thérèse, le Christ revenant des Limbes, Sainte Claire en adoration devant l'enfant Jesus* et *la Vierge au Scapulaire.*

A Gand (église Saint-Michel), *la Flagellation;*

Église Saint-Bavon, *le Martyre de Saint-Liévin* (gravé par J. Nefs).

A Bruges (église Notre-Dame), *l'Adoration des mages.*

Musée, *la Sainte Trinité.*

L'œuvre de Gérard Seghers a été gravé par Paul Pontius, Alex. Voet, P. Mariette, J. Nefs, Corn. Galle, Pierre de Jode, Bolswert, etc.

La plupart de ses tableaux étant demeurés en Belgique, on n'en rencontre que fort peu dans les ventes publiques. Nous ne pouvons guère signaler que les prix suivants :

Vente du cardinal Fesch (Rome, 1845). — *Le Reniement de saint Pierre*, 680 scudi (ce tableau était depuis trente ans dans la collection du Cardinal); *Cérès cherchant sa fille*, 30 scudi.

Impr. Benard et Comp. rue Damiette



École Flamande. *Batailles, Paysages.*

PIERRE SNAYERS

NÉ EN 1593. — MORT APRÈS 1662



L'histoire nous a conservé sur Pierre Snayers si peu de renseignements que le lecteur nous pardonnera de reproduire ici, malgré l'étrangeté du style et la fantaisie de l'orthographe, les quelques lignes consacrées à cet habile maître par Corneille de Bie : « Petrus Snayers, dit-il assez singulièrement, nasquit en Anvers l'an 1593; très bon paintre de batailles. Paysages en grande et petite forme extrêmement bien renommez; qu'il fut paintre de l'archiducq Albert et Isabelle; aussi domesticq de Son Altesse le Prince Cardinal Infante d'Espaigne et dez plus aultres princes. Demeurant à Bruxelles. » Telle est l'inscription qu'on peut lire dans le *Gulden Cabinet*, au bas du portrait de Snayers gravé par C. Coukercken, d'après D. van Heil. Les faits que mentionne ce texte barbare sont d'ailleurs exacts et ils constituent à peu près tout ce qu'on sait de la vie de Snayers. Baldinucci, Mariette et les dictionnaires modernes n'en disent guère plus long sur son compte.

Ainsi Pierre Snayers, ou Snyers (car il a capricieusement signé ses tableaux de l'un ou de l'autre nom),

appartient à l'école d'Anvers. On prétend, sans que le fait soit bien constaté, qu'il fut élève de Henri van Balen le Vieux. Son talent se développa pendant les premières années du dix-septième siècle, sous les influences heureuses qui fécondaient alors l'art flamand. Il ne nous paraît pas douteux que Snayers n'ait subi, comme la plupart de ses contemporains, la souveraine action de Rubens, car il avait quinze ans lorsque ce dernier, arrivant d'Italie en 1608, commença à étonner Anvers par la splendeur de son coloris et la puissance de son pinceau. Néanmoins on aurait quelque peine à s'expliquer où Snayers a pu prendre le goût des batailles, si l'on ne se rappelait que, vers cette époque, Breughel de Velours, l'habile artiste qui a touché à presque tous les genres, peignait quelquefois, dans des proportions réduites, des escarmouches de cavalerie et des sujets militaires. Sans doute, lorsque la fantaisie, d'ordinaire si pacifique de Breughel, le poussait à ces violences, il se réfugiait dans l'antiquité et il enchevêtrait en un savant désordre, — comme dans la *Bataille d'Arbelles*, par exemple, — des Perses un peu chimériques et des Macédoniens médiocrement exacts. Il y avait pourtant, dans ces combats d'une couleur si fine et souvent si gaie, des cavaleries lancées au galop, des étendards flottant au vent, des piques et des cuirasses reluisant au soleil. Ces batailles enjouées ont pu faire naître dans l'esprit de Snayers l'ambition de peindre des batailles sérieuses. C'est de ce côté du moins qu'il chercha sa voie; il commença par habiller à la moderne les guerriers antiques de Breughel, et il fit si bien qu'il mérita le titre de *prœliorum pictor*, qu'on peut lire au bas de son portrait, gravé d'après Van Dyck, par André Stock.

A la suite d'un voyage qui n'a pas laissé de trace dans les documents imprimés, et à une date que nous ignorons, mais qui est évidemment antérieure à 1621, Pierre Snayers devint l'un des peintres de l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas. C'est alors sans doute qu'il alla demeurer à Bruxelles. Les historiens ne nous ont conservé l'indication d'aucun des ouvrages qu'il exécuta pour ce prince. Nous savons seulement qu'après la mort de l'archiduc, sa veuve Isabelle continua à honorer Snayers de son bienveillant patronage. Enfin, lorsque la gouvernante des Pays-Bas fut remplacée par le cardinal-infant, Snayers trouva en lui un protecteur également chaleureux (1633). Il devint, comme l'écrit si bien Corneille de Bie, *domesticq* du nouveau gouverneur, c'est-à-dire qu'il fut attaché à sa maison. Plusieurs des tableaux qu'il peignit alors furent envoyés en Espagne, et le Musée de Madrid possède aujourd'hui les pages les plus importantes de son œuvre. Il ne nous a pas été donné de les voir, mais nous savons que ces peintures, pour la plupart de grande dimension, représentent des champs de bataille, des troupes en marche, des villes assiégées; que le paysage y joue un grand rôle, Snayers ajoutant à l'habileté d'un savant metteur en scène l'exactitude et la patience d'un topographe, et enfin nos amis sont là pour nous dire que ces compositions militaires sont peintes avec beaucoup de liberté et d'esprit [1].

Nous nous rappelons avoir vu à la vente du maréchal Soult deux tableaux qui avaient été vraisemblablement rapportés d'Espagne et qui donnaient une idée excellente du talent de Snayers. Dans le premier, l'artiste avait représenté un *Choc de cavalerie;* dans le second, qui portait la date de 1634, on voyait la *Marche d'un corps d'armée.* Il ne nous a pas paru que ces peintures eussent le moins du monde un caractère historique. C'étaient des conflits imaginaires, des rencontres créées à plaisir entre des reîtres comme ceux qui composaient alors les armées allemandes et des fantassins pareils à ceux qui combattaient en Piémont avec Créqui ou d'Harcourt. Mais si l'aventure n'est pas conforme aux chroniques, elle est vraie par l'exactitude des costumes, elle est piquante par l'élément pittoresque. Rien d'ailleurs ne manquait à Snayers pour réussir dans ce genre. Il peignait en paysagiste les premiers plans et les lointains de ses tableaux; il avait étudié la structure et les attitudes du cheval de guerre; il savait habiller et armer ses soldats à la dernière mode; enfin son pinceau est libre et vif: sans aller jusqu'à dire avec Descamps, « qu'il coloriait quelquefois comme Rubens, » il est hors de doute que Snayers se rattache directement à l'école du grand maître d'Anvers par la franchise de ses tons et l'heureuse harmonie de l'ensemble.

Les événements qui inquiétaient alors l'Europe étaient d'ailleurs de nature à fournir des inspirations à

1 Viardot, *Musées d'Espagne*, 1843, p. 102; comte Clément de Ris, *Musée de Madrid*, 1859, p. 125.

un peintre de batailles. Les péripéties de la guerre de Trente ans trouvèrent dans Pierre Snayers un témoin toujours bien informé, du moins en ce qui touche la période où, sous le règne de Ferdinand III, Piccolomini commandait les troupes impériales. Il se constitua aussi l'historien des hauts faits de l'archiduc Léopold dans la campagne des Flandres. On peut lire dans Nagler la liste des tableaux que lui inspira cette douloureuse page de l'histoire au dix-septième siècle. Ce sont des embuscades, des convois surpris, des villes investies ou adroitement secourues; ce sont surtout des maraudeurs pillant les chaumières des paysans; car le soldat, mal payé par ses maîtres, vivait alors sur le pays et affamait les provinces qu'il avait la



LA CONVERSION DE SAINT PAUL.

prétention de délivrer. Le Musée de Vienne, et surtout celui de Madrid, ont gardé quelques-unes des peintures militaires inspirées à Snayers par les événements contemporains.

Parfois, il se laissait aller à son imagination, et, remontant le cours des âges, il traitait, non sans bonheur, des sujets empruntés à l'histoire des temps primitifs. On connaît de lui une importante composition qui représente la *Conversion de saint Paul sur le chemin de Damas*. La scène se développe en largeur et se complique, dans le goût flamand, d'épisodes pleins de mouvement et de fracas : entouré des deux côtés par des groupes de soldats et de cavaliers, le futur apôtre vient d'être subitement éclairé par la vision céleste; il est tombé de cheval, et, éperdu de la mystérieuse aventure, il contemple, dans la nue entr'ouverte, l'apparition divine qui fera de lui un homme nouveau. L'ensemble, nous l'avons dit, a de l'animation et de l'éclat, et montre à quel point Snayers était resté fidèle à son pays et à son temps.

D'autres fois, sa fantaisie aborde des sujets d'un genre différent. On a vu passer en 1827, à la vente du chevalier Féréol de Bonnemaison, un important tableau de Snayers, qui représentait une *Cérémonie religieuse dans une ville de Flandre*. Une procession s'apprêtant à sortir d'une église, une foule pittoresquement groupée pour assister à ce spectacle, tels étaient les principaux éléments de cette composition, d'autant plus précieuse pour nous qu'elle était évidemment conçue en dehors des procédés habituels de l'auteur. Il passe aussi pour avoir fait quelques portraits : celui d'un paysagiste qu'on admirait autrefois chez le comte de Vence était, s'il en faut croire Descamps, l'œuvre de Snayers. Enfin la représentation pittoresque des prairies et des bois n'avait pas de secrets pour lui ; et ici, nous pouvons invoquer une autorité souveraine, celle de Rubens, qui avait placé dans sa collection trois paysages de Snayers. Les plaines de la campagne flamande, la chaumière entourée d'arbres, des voyageurs se reposant au bord du chemin, quelquefois des effets de nuit, tels sont les thèmes qu'il traite de préférence, et il y montre, avec un pinceau large et sûr, la conscience d'un maître vivement épris de son art.

Quant à la biographie de Snayers, nous ne sommes pas en mesure de la compléter : elle se résume dans les quelques faits que nous avons indiqués plus haut. La date de sa mort n'est même pas connue. Il vivait encore en 1662, lorsque Corneille de Bie publia son livre ; c'est là tout ce que nous pouvons dire. La protection des princes avait assuré à Snayers une vie tranquille ; son habileté lui fit une renommée ; les illustres amitiés ne lui manquèrent pas, puisque Van Dyck et Van Heil ont peint son portrait, puisque Rubens professait pour son talent une véritable estime. Enfin, un dernier trait achèvera de faire connaître le digne peintre. Lorsque le jeune Van der Meulen, impatient d'apprendre les secrets de son art, se mit en quête d'un initiateur, il alla tout droit chez Pierre Snayers. Ce choix fait en même temps l'éloge de l'élève et celui du maître. Et, en effet, ce n'est pas un mince honneur pour le vieil artiste que d'avoir appris son métier au spirituel historiographe des batailles de Louis XIV.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les graveurs n'ont reproduit qu'un petit nombre des tableaux de Pierre Snayers. On trouvera toutefois quelques planches d'après lui dans le recueil que Prenner a consacré à l'illustration de la galerie de Vienne, sous le titre de : *Theatrum artis pictoriæ* (1727).

Quant à ses peintures, les catalogues des Musées nous fournissent les indications suivantes :

BERLIN. — *Des Voyageurs dans un paysage.*

DRESDE. — *Une Scène de pillage.* Deux autres tableaux.

FRANCFORT. — Deux tableaux, dont l'un est signé : *P. Snyers.*

HAMPTON COURT. — *Une Bataille.*

MADRID. Trois paysages et douze tableaux de batailles ou scènes militaires, entre autres la *Prise d'Ypres par les Espagnols*, les vues topographiques de Breda et de Gravelines, *Saint-Omer secouru en 1638*, le *Siége d'une place forte dans les Pays-Bas*, etc. — Un de ces tableaux est signé *Peeter Snayers*, 1645.

MUNICH. — Le catalogue de ce Musée attribue à Van Dyck et à Snyders un grand tableau représentant une des victoires de Henri IV sur le duc de Mayenne. D'après Nagler, ce tableau devrait être restitué à Snayers.

TOULOUSE. — *Une Tête d'évêque.* Ce tableau a été envoyé en 1812, par le gouvernement, comme une peinture de l'école flamande : rien ne prouve qu'il soit l'œuvre de P. Snayers.

VIENNE. — *Paysage montagneux, avec un bâtiment ruiné* ; sur le devant, quelques voyageurs se reposent sous des arbres. — *Une Bataille.* — *Halte de cavalerie.* — *Choc de cavaliers.* — *Un Combat sur un pont.*

CABINET DE RUBENS, vendu en 1640. — *Deux Paysages* et un *Effet de nuit.*

VENTE CHEVALIER, 1779. — *Une Chasse au sanglier.* 120 livres. (Ce tableau est plus vraisemblablement de Snyders.)

VENTE FÉRÉOL DE BONNEMAISON, 1827. — *Cérémonie religieuse dans une ville de Flandre*, grand tableau signé *Peeter Snayers F.*

VENTE SCHAMP D'AVESCHOOT. (Gand, 1840). — *Rencontre d'ennemis.*

VENTE DU CARDINAL FESCH. (Rome, 1845). — *Les Fléaux de la Guerre.*

VENTE DU MARÉCHAL SOULT, 1852. — *Choc de cavalerie.* — *Marche d'un corps d'armée* (1634).

VENTE MORET, 1859. — *Paysage boisé avec figures.*

IMP. POITEVIN, 2, RUE DAMIETTE



École Flamande. *Histoire, Portraits.*

JACQUES JORDAENS

NÉ EN 1593. — MORT EN 1678.



Sur la fin du XVIe siècle naquit en Flandre une génération de peintres vaillants et robustes, qui, marqués à l'empreinte du génie national, allaient redonner une physionomie flamande à l'art flamand. Car depuis près de cent ans, il n'y avait plus de peinture indigène dans la patrie du grand artiste qui avait inventé la peinture à l'huile. Tandis que les Breughel, race de paysans naïfs et spirituels, faisaient déjà sous la dictée de la nature, des tableaux singuliers que méprisaient sans doute les ambitieux sectateurs du style ultramontain, un homme fantasque et violent, Adam Van Noort, s'abandonnait à tous ses caprices sans s'inquiéter des importations étrangères et de cette Italie devenue le pèlerinage obligé de ses devanciers et de ses rivaux. Vivant au milieu des courtisanes et des fumeurs, sa manière originale, fougueuse et désordonnée comme sa vie, contrastait avec la froide manière

des imitateurs. La jeunesse enthousiaste affluait dans son atelier, quoique le Flamand italianisé Otto Venius eût, lui aussi, ouvert une école.

C'est chez Van Noort qu'entra Jacques Jordaens, lorsque déjà Rubens et Van Balen en étaient sortis. Né le 20 mai en 1593, quelques années après Rubens, quelques années avant Quellinus, Van Dycket Teniers, Jordaens, fils d'un marchand de toile, allait contribuer plus que personne à la résurrection de l'art flamand.

Dans l'atelier d'Adam Van Noort, Jordaens se sentit à l'aise. Son imagination s'accommodait de la rude pratique du vieux maître, dont l'atelier avait encore un autre attrait pour Jordaens. L'amour qui joue un si grand rôle dans la vie de tous les artistes, l'amour l'avait attaché à Catherine, fille de Van Noort. Tandis que le père courait les tavernes, la belle Catherine venait converser avec l'élève, si bien qu'il fallut les marier.

Rubens était alors dans toute sa gloire. Jordaens entra chez Rubens, sans quitter Van Noort; il étudia ses deux maîtres à la fois; il copia les chaudes et vigoureuses peintures rapportées de Venise par Rubens, et devint bientôt un praticien consommé. A l'âge de vingt-cinq ans, il aidait déjà Rubens à la série des tableaux allégoriques pour Marie de Médicis, terminés à Anvers en 1623, et il vint probablement lui-même en France, avec Van Thulden, Van Hoeck, Van Uden et plusieurs autres disciples de Rubens, dont on conserve encore quelques œuvres dans la salle du Livre-d'Or, au Luxembourg. Les douze figures du Zodiaque, placées dans la partie supérieure de la voûte de la première salle du musée moderne, de chaque côté du Lever de l'Aurore, peint, plus tard, au centre de la galerie, par Callet, sont de Jordaens.

Mais c'était Anvers qui convenait à cet ardent génie, dont personne, pas même Rubens, n'a égalé la fougue et l'exubérance. Si Rubens, dans ses *Bacchanales*, est le peintre de Bacchus et des nymphes sensuelles, Jordaens est le peintre de Sylène et des lubriques satyres. Si Rubens n'était pas le créateur et la suprême expression du style flamand, Jordaens eût été de force à inventer cette peinture abondante, charnue, pleine de muscles et de vitalité. Car on ne saurait dire que Jordaens ait imité Rubens. Ils sont de la même famille et du même tempérament, celui-ci plus distingué, plus pensif et plus profond, l'autre, ordinairement, plus rude et plus grossier; encore, lorsqu'il a contenu sa verve et tempéré son exécution, ressemble-t-il à son maître, de même que Rubens lorsqu'il s'emporte et rugit pourrait être pris pour Jordaens. Il y a des Jordaens attribués à Rubens et des Rubens à Jordaens. Rubens tient le milieu entre Jordaens et Van Dyck. Rubens est d'or, Van Dyck d'argent, Jordaens est de sang et de feu. Mais tous trois ont quelquefois parcouru toute cette gamme de couleur, du haut en bas. Ainsi le fin et délicat Van Dyck s'est emporté jusqu'au rouge de Jordaens dans un Sylène soutenu par les satyres, du musée de Bruxelles; Rubens a fait de même, dans un tableau de ce musée, dans *le Saint Lievens*, où le bourreau arrache la langue du saint au milieu d'une gloire d'anges descendus du ciel pour lui offrir la palme du martyre.

Jordaens représente donc, même au delà de Rubens, la fureur du coloris et l'ampleur de la pratique. Sa peinture flambe, brûle, éclate. Ses personnages s'étalent avec une incomparable prospérité. Sur ses toiles, on n'a jamais vu de femmes maigres et pâles, mais des matrones rebondies, avec des formes exaltées, du sang pourpre plein les veines.

A Anvers, Jordaens conquit bien vite la popularité immense qui ne pouvait lui faire défaut dans un tel milieu. Les gros Flamands reconnaissaient leur roi par la vertu de la chair. Vive Jordaens, et Bacchus en Hercule, et la Vénus du Nord! La Vénus de Jordaens, c'était Catherine Van Noort, qu'il a peinte dans la plupart de ses tableaux, de même que Rubens a peint Isabelle Brandt ou Hélène Forman. Regardez Catherine s'épanouir comme une grenade ouverte au soleil dans *le Concert de famille* et dans ce tableau ruisselant de chair qu'on appelle *le Roi boit*, que l'on dirait placés au musée du Louvre pour marquer la différence qui sépare les réalités de la vie des mensonges de la peinture. Ici, elle est assise à droite, tenant un enfant; là, elle est vue de face, au milieu, sous la tête du *fou d'Anvers*, élu des modèles favoris de Jordaens, et elle chante, ou plutôt elle crie de tous ses poumons avec les joyeux concertants de ce tapage si improprement appelé *concert*. Admirez comme elle porte bien sa chevelure splendide, comme son double menton s'emmanche solidement à un ou nécronien, comme sa gorge est attachée à une poitrine pleine de souffle et de santé, et comme ses flancs prennent de l'espace! Et partout où Jordaens l'a mise, cette Vénus familière et préférée, dans les bacchantes,

dans les bergères, dans les rôles d'impératrices, elle s'est toujours trouvée à sa place, et n'a jamais rien voulu perdre de l'éclat de sa peau, ni de l'épaisseur de ses muscles; elle n'a pas réprimé un seul pli de sa bouche souriante, ni renoncé au moindre degré de sa fraîcheur et de sa couleur. La femme de Jordaens tient à sa réputation, comme la femme de César.

« Il est remarquable, dit M. Thoré avec sa verve habituelle, qui dans ses rencontres me rappelle les plus chaudes et les plus belles tirades de notre ami Diderot, il est remarquable, par d'excellentes raisons, que les femmes ou les maîtresses des poëtes et des peintres symbolisent toujours à merveille le caractère et le style des artistes qui les ont aimées. Les vers d'Horace et d'Ovide ressemblent à Chloé et à Julie. Dante est mystérieux comme Béatrix. La peinture de Raphaël est belle et noble comme la Fornarina; la Volante, du Titien, est ambrée et robuste, comme la couleur de Venise; le talent d'Albert Durer est anguleux et volontaire, comme la femme qui rendit si malheureux le pauvre grand peintre de Nuremberg. Rubens est fleuri, voluptueux, splendide, comme Isabelle et Hélène; Van Dyck est élégant comme ses maîtresses de la cour d'Angleterre; Boucher est maniéré comme les filles de l'Opéra; Poussin est grave comme la philosophie, son amante; Lesueur est chaste comme les religieuses qu'il adorait au couvent, d'une passion romanesque et discrète. Dis-moi qui tu aimes et je te dirai qui tu es. »



COMME CHANTENT LES VIEUX SIFFLENT LES JEUNES (PROVERBE FLAMAND).

Jordaens aimait la fraîcheur, la fécondité, l'éclat et l'énergie. Toute sa peinture offre ces rares qualités. En six jours, comme le Dieu de la Bible, il peignait Pan et Syrinx, figures de grandeur naturelle, dans un paysage éblouissant, un de ses chefs-d'œuvre. Mais le septième jour, il ne se reposait point. Sa main infatigable créait sans cesse de nouvelles images, donnait la vie à de nouvelles figures. Rubens a peint environ trois mille

tableaux, dont près de quinze cents ont été gravés; Teniers a fait jusqu'à trois cent cinquante tableaux en une seule année. Jordaens égala presque en fécondité ces producteurs prodigieux. Il a souvent exécuté en une séance, un portrait ou une figure de grandeur naturelle.

Aussi, sa fortune augmentait avec sa renommée. Sa maison était luxueuse comme une maison de grand seigneur. Breughel, Rubens, Van Dyck, Teniers, ont eu également ce privilége de vivre dans des palais, au milieu des magnificences de la civilisation, entourés des chefs-d'œuvre de l'art, des merveilles de l'industrie, de toutes les ressources de la richesse. Van Dyck, à la vérité, s'engouffra dans l'alchimie, et Teniers se ruina plusieurs fois; mais Jordaens, que son caractère ouvert et loyal faisait rechercher de tout le monde, auquel Rubens avait voué une amitié fraternelle, demeura toute sa vie durant dans une abondance délectable, dans un bonheur que rien ne troubla; heureux de ses chevaux pommelés, qu'il peignait avec tant de feu, après les avoir montés, et de ses étoffes éclatantes, dont il habillait ses personnages, après s'en être lui-même revêtu. Depuis 1639 jusqu'à sa mort, il habita à Anvers la maison faisant le coin sud-est de la rue Renders.

Les peintres, alors, vivaient dans une confraternité sans nuages, se prêtant les uns aux autres le secours de leur spécialité, pour faire des œuvres plus parfaites, quoique chacun de ces grands hommes eût été bien capable de traiter en maître accompli les divers genres de la peinture. Les brillantes écoles d'Italie avaient fait ainsi au XVI[e] siècle. Rubens a peint des figures dans les cuisines de Sneyders, dans les fins paysages de Breughel, et même au milieu de ses guirlandes de fleurs. Les Franck et Teniers ont découpé leurs petites figures dans presque tous les tableaux des contemporains.

Il en était de même en Hollande, où Berghem, Lingelback, Poelemburg, Adrien Van de Velde, Wouwermans, Cuyp et autres, animaient de personnages les paysages de Wynants, de Van der Neer, de Ruysdael, et même d'Hobbema, les places publiques de Van der Heyden ou les intérieurs d'église de Steenwyck et de Peeter Neefs. La plupart des Flamands du XVII[e] siècle ont travaillé aux chefs-d'œuvre *originaux* de Rubens.

Outre qu'il a été le collaborateur de Rubens en plusieurs œuvres capitales, Jordaens a peint très-souvent en compagnie de Sneyders, ou de Jean Fyt. Les grosses servantes de Jordaens allaient bien avec les gibiers rutilants et les poissons argentés de Sneyders, avec ses homards accrochants la lumière à tous leurs piquants. Les lièvres roux, les faisans, les canards, les sangliers et les meutes de Fyt, se trouvaient on ne peut mieux dans la compagnie des braves sonneurs de trompe, que Jordaens peignait vivants et palpitants, comme pour faire un éclatant contraste avec la nature morte du Hollandais. Bien qu'il prêtât volontiers son concours, Jordaens, lui, n'appela jamais personne à son aide pour ses propres compositions, faisant toujours de sa main, ses chevaux, ses chiens, ses vaches et ses moutons, ses paysages et ses ciels. Personne n'a engraissé de plus beaux bœufs que Jordaens; personne n'a élevé des chevaux plus vaillants et plus solides, et ses chiens haletants le disputeraient aux meutes victorieuses de Sneyders.

Dans le *Triomphe allégorique du prince Frédéric Henri de Nassau,* conservé maintenant à La Haye, les chevaux blancs, attelés au char, sont magnifiques. Ce triomphe, dont il existe quelques esquisses dans les musées belges, passe pour un des meilleurs tableaux de Jordaens. C'est assurément une de ses compositions les plus grandioses et les plus soignées. Il avait ici à célébrer son prince, comme Rubens avait célébré sa reine bien-aimée, Marie de Médicis. Sans doute, en peignant son *Triomphe de Nassau,* il puisa dans les trésors de magnificence que renfermait l'œuvre de Rubens; mais du moins on peut dire qu'en cette concurrence, le disciple inspiré a égalé le maître inspirateur. Il est vrai que notre galerie de l'histoire de Marie de Médicis est assez secondaire dans la série des Rubens, à cela près de certains morceaux d'une importance vraiment capitale.

Si l'on veut trouver réunies à leur plus haut degré de splendeur toutes les qualités de Jordaens, il faut voir le *Jésus chassant les vendeurs du temple,* qui resplendit au musée du Louvre; la toile, large de treize pieds sur neuf de hauteur, est pleine à se rompre : un peu à droite, le Christ, et autour de lui des hommes et des femmes, des bœufs et des moutons; au milieu et à gauche, des colosses mâles et femelles qui se sauvent, emportant leurs marchandises sur leur tête, leurs éventaires sous leurs bras; dans le nombre, une grosse

femme, à chapeau de paille, et qui semble à elle seule peser autant que tous les personnages du tableau. Au



LE MARTYRE DE SAINTE APOLLINE.

premier plan, un homme qui est vu de raccourci et qui tombe en avant, à effrayer le spectateur, quand il est sous le tableau ; au fond, les deux scribes des marchands, deux énormes Israélites regorgeant de force

et de santé comme tout le reste. A gauche, entre les colonnes, des figures curieuses qui regardent. En haut, en bas, ici et là, partout, la foule, le mouvement, la couleur.

Le Roi boit, qui a été gravé souvent, et surtout par Paul Pontius dont c'est le chef-d'œuvre, est aussi une composition pleine de vie et de lumière. On y retrouve la plupart des têtes affectionnées de Jordaens, outre sa femme, dont nous avons déjà parlé. On connaît plusieurs dessins éblouissants de ces deux tableaux. Les dessins de Jordaens sont, d'habitude, des aquarelles très-vigoureuses, dessinées aux crayons noir et rouge, lavées de toute couleur, et quelquefois rehaussées de blanc et même d'autres tons à l'huile. Ils se vendent assez cher, à cause de leur beauté et de leur importance, plus cher même, relativement, que les grands tableaux du maître. Jordaens a aussi gravé quelques eaux-fortes assez recherchées, dont le catalogue raisonné a été dressé par Hecquet, et placé à la suite de celui de Rubens, par le même auteur.

Jordaens a été supérieur dans le portrait, comme dans les allégories, les tableaux religieux et mythologiques, ou les sujets de caprice. Encore, sa manière, qui se refuse sans doute aux sujets distingués, est-elle mieux appropriée au portrait, qui exige surtout la traduction de la nature. En fait de mythologie, les Silènes, les Satyres, la Vache Io, les bacchanales; en fait de tradition catholique, les naissances dans l'étable, les adorations des bergers, etc., tout cela va bien; mais il ne faudrait pas entraîner Jordaens dans la délicatesse et le mysticisme. Pour ses portraits, les marins hollandais sont formés tout exprès à son usage; la réalité lui appartient. Il n'est pas embarrassé de transporter sur sa toile leurs grosses joues rubicondes, d'y faire briller leurs yeux enflammés, d'y draper leurs manteaux à grands plis.

Quand Rubens fut mort, en 1640, et Van Dyck en 1641, il est clair que Jordaens n'eut plus de rivaux à Anvers. Il n'était presque alors qu'à la moitié de sa carrière. Ses tableaux de cette époque sont innombrables. Tous les princes d'Allemagne, tous les riches des Pays-Bas, tous les châteaux et toutes les églises, voulurent avoir des œuvres de Jordaens. Lui, avec l'entrain de son tempérament et la facilité de sa pratique, il enlevait des figures gigantesques à la journée, il couvrait de ses robustes couleurs des arpents de toile, sans se lasser; il dépensait à profusion tous ses trésors, et cela dura jusqu'en sa vieillesse. Ces terribles artistes, comme Michel-Ange, Titien, Jordaens, pour qui l'art est une seconde vie, ne cessent de peindre et de vivre que le jour de leur mort.

Jordaens cependant eut le malheur de perdre Catherine Van Noort, en 1659. A partir de cette époque, il se ralentit un peu, et dix-neuf ans après, en 1678, le 18 octobre, il mourut lui-même, âgé de quatre-vingt-cinq ans. Sa fille chérie, Anne Catherine, mourut le même jour que lui. On les enterra tous deux dans l'église réformée de la seigneurie et bourg de Pûtte, village situé sur la frontière des Provinces-Unies où se trouve encore la pierre tumulaire du grand peintre flamand, que fit restaurer, il y a quelques années, le roi Guillaume II des Pays-Bas. Jordaens, qui le croirait? le grand faiseur d'images, était protestant. Né dans la religion catholique, il avait adhéré, avec son beau-père, quelques années après son mariage, au culte réformé, à cette religion indifférente ou plutôt hostile aux cérémonies du culte extérieur et à la signification de la forme.

De Piles a écrit au sujet de Jordaens : « Il ne lui manquait que d'avoir vu l'Italie. » Cela lui manquait, il est vrai; mais pour bien rédiger la phrase, il faut dire : « heureusement qu'il ne vit point l'Italie. » Il est en effet des peintres auxquels l'Italie n'est pas bonne, et en qui l'originalité native, lorsqu'elle est aussi puissante, est préférable même avec ses vices, à une science qu'on accepte malgré soi, et à une correction d'emprunt qui devient par cela même maniérée et fausse. Et à ce sujet, qu'on nous permette de citer l'opinion d'un homme fort sensé et qui n'est point suspecte ici, celle du classique Taillasson. Il compare le regret exprimé par de Piles au sujet du voyage en Italie, à ces lieux communs que l'on répète sans cesse et qui rappellent les remèdes qu'on ordonne pour toutes les maladies. « Sans doute, l'Italie aurait pu donner une meilleure forme au dessin de Jordaens, mais elle n'aurait pas donné plus d'élévation et de noblesse à son génie; elle l'aurait peut-être écarté davantage encore du genre pour lequel il était né : la nature l'avait particulièrement organisé pour bien sentir, pour bien exprimer des vérités communes, des figures triviales et risibles, qu'il rendait avec une justesse et une énergie tout-à-fait originales. Personne n'a

peint comme lui ces visages rubiconds, chargés de masses de chair, à travers laquelle on croit voir circuler ensemble de la bière, du vin, du sang et de l'eau-de-vie. De Piles aurait eu bien plus de raison de dire : « quel homme extraordinaire Jordaens eût été, si, au lieu de peindre les sujets antiques, « des sujets de l'histoire héroïque, il s'en fût tenu à ceux de l'espèce du *Roi boit;* sujet qu'il sentait si



JUPITER ET LA CHÈVRE AMALTHÉE.

« bien qu'il l'a peint de plusieurs manières différentes. » Nous dirons donc à notre tour : Il vaut mieux être Jacques Jordaens d'Anvers, Jordaens le Flamand, incorrigible, incorruptible, entier, que d'être un transfuge dénationalisé et débaptisé par les Italiens, qui n'eussent pas manqué d'appeler Jacques Jordaens *Jacopo Giordano*. On n'est quelqu'un, a dit un homme d'esprit, qu'à la condition de n'être pas quelque autre.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Si nous exceptons le tableau allégorique : *la Loi humaine basée sur la Loi divine* que l'on voit au musée d'Anvers, et au bas duquel Jordaens a constaté dans une longue inscription, qu'il a signée en lettres romaines, le don qu'il faisait de cette peinture à la confrérie de Saint-Luc; nous ne retrouvons la signature de cet artiste au bas d'aucun de ses tableaux.

J. Jordaens, à l'exemple de beaucoup de peintres, a gravé plusieurs sujets à l'eau forte. Son œuvre se compose de huit planches : *une Fuite en Égypte, — Jésus chassant les vendeurs du Temple, — une Descente de croix, — Mercure coupant la tête à Argus, — Jupiter arrêtant Io, — Jupiter enfant nourri par la chèvre Amalthée, — un Paysan arrêtant un bœuf par la queue, — Saturne sur les nues dévorant un de ses enfants.* Cette pièce est très-rare.

Ces estampes sont peu recherchées des amateurs. A la vente Rigal, en 1817, la collection complète, moins le *Saturne,* n'atteignit que le chiffre insignifiant de 3 fr. 55 c.

Comme Rubens, J. Jordaens eut le bonheur de voir ses compositions reproduites par le burin des plus habiles graveurs de son époque. Malheureusement on n'en compte que vingt-trois, mais ce sont autant de chefs-d'œuvre. Bolswert n'a rien gravé de mieux que *Jupiter nourri par les Satyres, — le dieu Pan qui garde des chèvres, — le Concert, — un Faune tenant une corbeille de raisins et ayant derrière lui Cérès;* Paul Pontius, que *le Roi boit;* Marinus, que *la sainte Apolline;* P. de Jode, que *la Nativité* et *le saint Martin;* Lauwers, que *Baucis et Philémon*, et Vorsterman, que les deux sujets *du Satyre chez le Paysan.* Toutes ces pièces sont fort chères. Déjà, en 1775, à la vente Mariette, on adjugeait pour 145 livres 1 s. *le Roi boit,* et pour 199 livres 19 s. *le Faune tenant une corbeille,* et le pendant, gravé par Falk, qui représente *deux figures d'hommes et de femme qui chantent.*

J. Jordaens a laissé un grand nombre de dessins, ils sont ordinairement coloriés et tiennent lieu de tableaux ; souvent le trait est au pinceau; quelques-uns sont arrêtés à la plume; les fonds sont hachés à la pierre noire sur laquelle est passée une teinte au lavis. Cet artiste se servait aussi de bistre, d'encre de la Chine qu'il rehaussait de blanc. Les têtes de ses dessins sont lourdes, incorrectes et le caractère en est bas; le goût commun, mais les compositions en sont bien étendues, grandioses et d'un effet admirable.

Le Louvre en possède plusieurs.

Presque tous les musées de l'Europe comptent quelques peintures de J. Jordaens, mais ceux de la Belgique, et les églises surtout de ce pays, sont remplis des productions de ce maître.

Le Louvre en a sept : *Jésus chassant les vendeurs du temple,* estimé 36,000 fr.; *le Jugement dernier,* 800 fr.; *les Quatre Évangélistes*, 6,000 fr.; *le Roi boit*, qui nous paraît être une copie, 10,000 fr.; *un Satyre, un Enfant, et une Femme qui trait une chèvre,* que nous avons reproduit; *le Concert de famille*, véritable chef-d'œuvre d'exécution, de modelé et d'énergie ; l'excellent portrait *de l'amiral Ruyter*.

A Vienne au Belveder : Deux *Marchés aux poissons, — le Roi boit, Baucis et Philémon.*

A Munich : *Le Roi boit*, sujet souvent répété.

A Dresde : *Diogène, sa lanterne à la main, — le Christ au tombeau, entouré des saintes femmes, — Ariane entourée de Faunes et de Bacchantes, — Présentation au Temple, — Repas de famille, — Hérode pris de vin.*

A Amsterdam : *Le dieu Pan gardant des chèvres,*

A La Haye : *Vénus suivie de Bacchantes et de Satyres, — un Satyre et une fille tenant une corbeille remplie de fruits.*

A Bruxelles : *Saint Martin guérissant un possédé, — un Satyre portant un Faune, — le Triomphe du prince Frédéric-Henri de Nassau, — tête d'Apôtre priant, — la Vanité du monde, — le Satyre et le Paysan.*

A Anvers : Sept tableaux de J. Jordaens : *la Cène; les Sœurs hospitalières; le Christ au tombeau; le Pégase; un tableau allégorique; l'Adoration des Bergers; la Loi humaine basée sur la Loi divine.*

A Londres : *Une Sainte-Famille.*

A Saint-Pétersbourg : *L'apôtre Saint Paul.*

A Madrid : *Jugement de Salomon, le Mariage de sainte Catherine, — un Concert, — un Repas de famille, — Méléagre, — le Jugement de Paris, — Sacrifice à Pomone* et *Diane au bain.*

Les tableaux de chevalet de Jacques Jordaens, les seuls à peu près que les amateurs pussent rechercher et les seuls aussi qui se produisent dans les ventes publiques, sont très-rares. C'est à cette circonstance que nous devrons de ne pas pouvoir indiquer un grand nombre de prix. Voici ceux que nous avons pu recueillir :

Vente de Julienne, 1767 : *Le Concert*, gravé par Bolswert : 800 livres; *Notre Seigneur qui appelle à lui les enfants :* 1,202 livres.

Vente prince de Conty, 1777 : *Portrait de Jordaens et de sa femme :* 2,000 livres ; il en avait atteint 2,400 à la vente du duc de Choiseul, cinq années avant; *Argus qui garde la vache Io :* 150 livres; *Adonis partant pour la chasse :* 423 livres.

Vente Randon de Boisset, 1777 : *Le Roi boit*, composition de douze figures : 4,801 livres; *Silène et l'Amour :* 2,060 livres.

Enfin, et plus récemment, nous trouvons à la vente de Guillaume II, roi des Pays-Bas (1850), trois tableaux de J. Jordaens : *Neptune et Amphytrite,* vendu 4,330 fr. 40 c.; *l'Adoration des Mages* et *le Portement de Croix*, vendus ensemble 2,222 fr. 01 c.

Plus récemment encore, à la vente du maréchal-général Soult, duc de Dalmatie, 1852 : *un Satyre et deux Faunes :* 405 francs.

Ad.



École Flamande. *Paysages.*

LUCAS VAN UDEN

NÉ EN 1595. — MORT VERS 1660.



Bien qu'il soit singulièrement déchu de son ancienne renommée et que son œuvre n'occupe plus aujourd'hui dans les musées et les cabinets d'amateurs la place qu'on lui donnait jadis, Lucas Van Uden aura toujours droit à un souvenir dans l'histoire du paysage en Flandre. Né aux plus beaux jours de l'école d'Anvers, lutteur activement mêlé aux grandes choses qui signalèrent le règne de Rubens, appelé enfin à travailler sous sa direction à la décoration des palais et des églises, il a reçu de la bouche même du maître un enseignement dont il aurait sans doute pu tirer un meilleur parti, mais qui, quelle que soit l'infériorité relative du résultat obtenu, attachera au nom à demi voilé de Van Uden un vague reflet de célébrité. Certes, le plus savant paysagiste d'Anvers, celui qui comprenait le mieux la magie des grands spectacles de la nature, c'était

Rubens lui-même. Il suffit d'avoir vu au Musée de Louvre l'effet de soleil couchant qui resplendit dans le tableau du *Tournoi* et le poétique arc-en-ciel qui sourit dans la composition voisine pour sentir que, lorsqu'il avait besoin de faire mouvoir ses figures sur un fond de paysage ou de dérouler en plein air ses mythologies et ses scènes rustiques, Rubens n'avait à invoquer le secours de personne. Toutefois l'illustre maître était si vivement attiré vers l'histoire proprement dite et vers le portrait, il se laissait d'ailleurs surcharger de tant de travaux que parfois, dans les moments où il ne voulait ou ne pouvait pas tout faire par lui-même, il fit appel au concours d'un pinceau étranger. Lucas Van Uden, et c'est là le plus sérieux honneur de sa vie, fut l'un des artistes (peut-être faudrait-il dire l'un des ouvriers) que Rubens associa le plus volontiers à cette glorieuse collaboration.

Lucas Van Uden était né à Anvers, le 18 octobre 1595, dans la maison et sous les yeux d'un peintre, car son père, Arnould Van Uden, était l'un des artistes que l'hôtel de ville employait d'ordinaire pour les travaux décoratifs des cérémonies municipales. Arnould passe pour avoir enseigné les rudiments de la peinture à son fils, qui, comprenant sans doute l'insuffisance de ses leçons, essaya d'y suppléer par l'étude assidue de la nature. Les historiens de l'art flamand font du jeune Van Uden un esprit contemplatif, une sorte de rêveur qui, dès les premières lueurs du matin, allait épier dans les vapeurs des champs humides le silencieux lever de l'aurore. Ils le représentent le crayon ou le pinceau à la main, fixant sur le papier ou sur la toile les silhouettes des grands arbres mélancoliques, le toit fumeux du berger, le moulin aux ailes tournantes, et surtout les effets mystérieux, dramatiques, charmants qui font du ciel et de ses métamorphoses le plus beau, le plus varié des spectacles de ce monde. Disons-le tout de suite, l'étude de l'œuvre de Lucas Van Uden ne confirme pas tout à fait l'assertion de ses biographes. On n'y retrouve point l'artiste qui a vécu en aussi étroite communion avec la grande enchanteresse. On y sent moins l'homme aux naïves impressions que le peintre qui, nourri dans les ateliers de la sève des maîtres, obéit, sans trop s'en rendre compte, aux habitudes d'un maniérisme quelque peu systématique. Van Uden n'a pas cette fraîcheur, cette onction, cette intimité que nous trouvons, par exemple, dans les paysagistes hollandais, et qui montrent qu'en reproduisant avec le pinceau la physionomie des champs et des bois, ces artistes émus mettaient dans leur œuvre une bonne part de leur cœur.

C'est qu'en effet, et quoi qu'on ait dit, le talent de Van Uden ne fut pas le produit spontané d'un génie qui s'engendre de lui-même. Indépendamment de son père, Van Uden eut un maître, et peut-être deux : « L'on m'a assuré, dit Mariette dans les notes manuscrites de l'*Abecedario* du P. Orlandi, qu'il étoit disciple de Fouquier. » Cette conjecture n'aurait rien que de vraisemblable; mais à défaut d'une preuve authentique, il faut plutôt supposer que, s'il y a quelque chose de commun entre Jacques Fouquières et Van Uden, c'est qu'ils se sont tous deux abreuvés à la même source, et qu'ils ont subi à un égal degré la puissante influence du même maître, Rubens. Il paraît que les premiers essais de Van Uden avaient attiré sur lui l'attention de l'homme qui, toujours occupé de son art, savait le mieux ce qui se passait dans Anvers, aux alentours de son atelier et dans l'atelier de ses confrères. Il se fit amener le jeune peintre; il lui donna des avis, il lui apprit les belles méthodes pour bien voir la nature et la bien rendre, et aussi, car c'est là ce qui caractérise Van Uden, ces libres hardiesses du pinceau qui rapprochent sa manière de celle qu'emploient les décorateurs dans l'exécution des vastes machines pittoresques. Désormais, et dès qu'il eut vu combien Rubens peignait vite et à coup sûr, la nature ne fut plus pour Van Uden la première et la seule institutrice, la muse toujours consultée et toujours obéie : Rubens passa avant elle, et le jeune paysagiste, tempérament d'un ordre secondaire et peut-être même un peu servile, ne vit plus les choses du monde extérieur qu'avec les yeux de son maître. Ce dernier le traita du reste avec une tendresse paternelle; il lui fit l'honneur de peindre d'éclatantes figures dans quelques-uns de ses paysages, faveur doublement précieuse, puisqu'en donnant à Van Uden une notoriété précoce, elle augmentait singulièrement la valeur de ses tableaux, qui, dès lors, commencèrent à se vendre..... Mais, je le demande, lorsqu'un curieux achetait ainsi l'œuvre commune du maître et de l'élève, que consentait-il à payer de ses plus beaux florins, les figures de Rubens ou les perpectives de Van Uden?

Bientôt célèbre, le nouveau paysagiste fut associé en 1627 à la corporation de Saint-Luc[1], et cette affiliation le consacra aux yeux de tous. Lucas Van Uden avait d'ailleurs connu dans l'atelier de Rubens les plus illustres peintres du temps et entre autres Van Dyck, qui non moins généreux que le maître, fit de lui un portrait vivant et superbe. L'effigie de Van Uden, gravée par Luc Vorsterman, figure dans la série connue sous le titre de *Centum Icones*. L'artiste y est qualifié de *pictor ruralium prospectuum*. Il y apparaît comme un homme jeune encore, vêtu d'un pourpoint aux manches élargies et le col entouré d'une fraise qui étale sur le vêtement ses élégantes découpures. Van Uden tient à la main une épreuve d'une gravure



LA HALTE DANS LE BOIS

inachevée où l'on voit se dessiner un arbre. Son visage, accentué d'une moustache à la Van Dyck, est intelligent et doux, l'expression en est presque tendre, et, détail curieux, l'œil rêveur n'est pas sans tristesse.

Et cependant, s'il est vrai que le succès console de toute peine, Van Uden n'avait pas le droit d'être mélancolique. Son talent ne rencontrait point d'ennemis; sa vie ne se heurtait contre aucun obstacle. Van Uden réussissait, et pour savoir pourquoi, il suffit de se rendre un compte rapide de la marche que suivait alors en Flandre la peinture de paysage. Un artiste d'une certaine vigueur, Jacques Fouquières, celui-là même que Mariette désignait tout à l'heure comme l'un des maîtres de Van Uden, était parti pour la France en 1621, laissant à Anvers une place inoccupée; d'autre part, Breughel de Velours venait de s'éteindre dans toute la force de son talent regretté (1625), enfin, un peintre dont la génération précédente avait fait grand cas, Paul Bril, était mort à Rome en 1626, emportant avec lui dans la tombe le secret d'une manière qui ne devait pas avoir d'imitateurs. Ainsi il ne restait guère plus sur le champ de bataille que les paysagistes qui suivaient de près ou de loin les chemins frayés par Rubens. Josse de Momper et Jean

[1] Alfred Michiels, *Rubens et l'école d'Anvers*, 1854, page 414.

Wildens tenaient le haut du pavé. Bien qu'ils ne fussent pas absolument du même âge et que leur pinceau ne montrât pas une habileté pareille, ils avaient tous deux reçu la même éducation, les exemples laissés par Breughel de Velours étaient constamment sous leurs yeux, leur principe était identique, et dans leur respect exagéré pour une méthode qu'une observation sincère leur avait autrefois révélée, mais qui était devenue pour eux un système et presque une routine, ils voyaient presque toujours la nature sous cet aspect étrange et un peu bleuâtre qui, ainsi qu'Houbraken en a fait la remarque, azure ordinairement les horizons, les champs et les bois à l'heure où l'aurore, encore mal éveillée, projette au loin ses lueurs indécises. — Mais leur pinceau fatigué s'était fait une habitude de cette coloration voilée et froide, et alors même qu'ils représentaient la campagne au moment où le soleil de midi l'inonde de sa pleine lumière, ils enveloppaient toujours leurs verdures d'une sorte de vapeur bleue. Lucas Van Uden, lui aussi, avait connu et admiré Breughel, mais il était plus jeune que les maîtres que nous venons de nommer. Moins savant sans doute, moins consciencieux assurément dans l'exécution du détail, il paraissait mieux affranchi de la tyrannie des traditions anciennes, et au gré des curiosités flamandes, il apportait dans son interprétation de la nature un art sinon plus vrai, du moins plus nouveau.

Les paysagistes d'alors ne manquaient pas d'occasion d'employer leur talent. Indépendamment des amateurs qui faisaient appel à leur pinceau pour la décoration de leurs maisons, le clergé lui-même aimait à les associer à l'embellissement de ses cathédrales. C'était une joie pour les prêtres et pour les moines que d'égayer la froide nudité de leurs églises à l'aide de grandes toiles semi-religieuses, semi-pastorales, fraîches perspectives des campagnes voisines, solitudes ombreuses et vertes qui, au milieu des lignes sévères de l'architecture, étaient comme un vivant souvenir de la nature extérieure. Van Uden fut plus d'une fois appelé à exécuter des peintures de ce genre; mais son œuvre la plus importante — et elle est malheureusement dispersée aujourd'hui, — ce fut la série de paysages qu'il peignit pour Saint-Bavon et où il avait représenté les principales scènes de la vie des Pères du désert [1].

L'Italie elle-même plaça dans l'une de ses églises des tableaux de Van Uden, et si j'en crois une indication qui aurait peut-être besoin d'être vérifiée, elle ne craignit pas d'y mettre en pleine lumière des paysages enrichis de personnages de la fable. Qui le croirait? les deux tableaux de Van Uden que possède le Louvre ont figuré jadis, par une distraction qui provoque le sourire, dans l'église de Saint-Louis des Français, à Rome [2], et ils représentent l'un l'*Enlèvement de Proserpine*, l'autre *Cérès et la nymphe Cyané*, sujets qui, au premier abord, n'ont rien d'absolument catholique. Mais quelle que soit la provenance de ces deux peintures, elles tiennent trop de place dans l'œuvre de Van Uden pour que nous ne nous y arrêtions pas un instant.

L'*Enlèvement de Proserpine*, il est impossible de le nier, est un paysage complètement systématique. Au premier aspect, c'est moins un tableau qu'une tapisserie, ce sont les mêmes tons éteints, la même coloration fanée. Dans les profondeurs de l'extrême horizon, une montagne et la silhouette d'une ville antique se perdent dans un lointain gris; plus près du spectateur, s'étendent des bosquets d'un bleu vert, ce qui dénote dans Van Uden un peintre presque contemporain de Jean Breughel; plus près encore est un vaste champ de blé où d'actifs paysans moissonnent les épis mûrs; enfin sur les premiers plans, on voit, au milieu d'âpres terrains tout hérissés d'accidents pittoresques, se dresser de grands arbres sévères et couler une rivière au flot transparent. C'est là que se passe le drame. Pluton vient de saisir Proserpine, qui se débat dans les convulsions d'une douleur impuissante, tandis que, sortant à demi de l'eau, Cyané, la nymphe sicilienne, appelle le ciel à son aide et essaie de s'opposer à l'enlèvement de sa compagne. L'imagination, et même une imagination féconde, a seule pu fournir à Van Uden les éléments d'un paysage aussi compliqué et où, j'ai regret à le dire, le sentiment véritable de la nature est si visiblement absent.

[1] Mensaert, *le Peintre amateur et curieux*, 1763, II, p. 19, 20 et 23.

[2] *Notice des tableaux exposés au Musée du Louvre (école flamande)*, 1852.

Dans la composition qui sert de pendant à celle que nous venons de décrire, l'influence de Rubens se trahit davantage, et l'on y reconnaît en même temps une plus sincère étude des réalités agrestes. L'horizon, chargé de nuages pluvieux et comme hésitant entre le beau temps et l'orage, s'éclaire et s'accidente, par un de ces effets dont Rubens avait enseigné la poésie à Van Uden, de la lueur empourprée d'un double arc-en-ciel. Au milieu de la toile un groupe d'arbres se dresse sur un tertre et anime le tableau par la coloration vigoureuse de son feuillage vivace. Quant aux figures, elles racontent la suite du drame



LE CHARIOT RENVERSÉ.

dont Van Uden retraçait tout à l'heure la première scène. Cérès y apparaît tenant un flambeau (et l'on ne saurait dire pourquoi, puisque l'artiste a représenté un effet de jour); elle court désespérée et comme folle, demandant à tous les échos la fille qu'un dieu lui a prise. C'est alors qu'elle rencontre Cyané, qui, témoin de l'enlèvement de Proserpine, en redit les détails à la mère plaintive. Les figures dont Van Uden a enrichi ces deux tableaux ne révèlent la main d'aucun des artistes flamands qui nous sont connus; elles ont du mouvement, presque du style, et à cause de l'originalité de leur exécution, nous ne pouvons les attribuer qu'à Van Uden lui-même, qui, ainsi que Descamps nous l'apprendra tout à l'heure, était plus habile dans la représentation de la figure humaine que les paysagistes ne le sont d'ordinaire. Le groupe de Proserpine et de Pluton et la silhouette de Cérès éperdue donnent une assez haute idée du talent de Van

Uden dans ce genre : cette manière hautaine et animée, ce goût, involontairement italien, qui éclate dans les attitudes et dans les gestes, doivent même faire regretter que le modeste peintre de perspectives ne se soit pas essayé à reproduire, dans des proportions plus élevées, de véritables sujets historiques.

Malgré ce mérite spécial, Lucas Van Uden n'en est pas moins un de ces maîtres que la renommée a traités en enfants gâtés, et que leur œuvre a quelque peine à défendre contre les sévérités de la critique moderne. On le tenait en haute estime au dix-huitième siècle, mais le goût a changé, et il n'est personne qui consentirait à s'associer aujourd'hui à l'éloge que Descamps faisait alors de sa manière. « Ses paysages, dit-il, sont intéressants; des cieux et des lointains clairs, une étendue de pays, des arbres variés; une touche légère donne du mouvement à son feuillé. Sa couleur est naturelle, tantôt tendre et quelquefois vigoureuse. Fin et piquant dans ses petits tableaux, large et décidé dans le grand, on peut le mettre au rang de ceux qui ont le mieux peint la figure. Il sera toujours placé avec distinction à côté des plus grands maîtres [1]. »

Non, Van Uden ne sera pas toujours aussi bien placé. Et cependant il y a quelque vérité dans les éloges que Descamps lui donne. Ce maître hardi qui maniait avec tant d'aisance la brosse du décorateur, savait se servir également des plus fins pinceaux, et il a fait dans de petites proportions des œuvres d'une certaine délicatesse. Le paysage que possède M. Duclos est un charmant échantillon de la manière patiente de Van Uden. Passer ainsi de la grande machine à la peinture de chevalet, c'est faire preuve d'une souplesse de talent qui ferait envie à plus d'un maître glorieux; c'est montrer en même temps qu'on a traversé l'atelier de Rubens, et profité des leçons de ce puissant génie qui enseignait que, si l'ampleur doit être avant tout recherchée, l'esprit a sa valeur aussi, et qui, ajoutant l'exemple au précepte, tenait de la même main la brosse héroïque du peintre d'histoire et le pinceau familier du peintre d'anecdotes.

Mais le triomphe de Van Uden, l'art dans lequel il montre vraiment de la finesse et du piquant, c'est la gravure à l'eau forte. Ici encore il faut reconnaître chez lui une faculté précieuse, celle de renouveler, de diversifier sa manière. Les planches qu'il a gravées d'après lui-même — et *le Chariot que l'on relève* en est un frappant exemple — sont pour la plupart faites avec une grande ténuité de pointe; le détail y est curieusement écrit, et le feuillé des arbres est surtout d'une exécution légère et vive. Mais ce n'est pas là, je l'avoue, ce qui me touche le plus dans les eaux-fortes de Van Uden. Celles où je trouve un plus grand caractère d'art, une exécution plus large et plus libre, ce sont les quatre pièces qu'il a gravées d'après Rubens, et les quelques estampes dont il a emprunté le motif à Titien. *Le Couvent des Capucins*, où l'on reconnait si bien la hardiesse du lumineux maître d'Anvers, est une planche superbe; l'air circule entre les arbres, les eaux sont transparentes, et le regard aime à se promener dans cette campagne humide et si véritablement flamande. Dans *le Bon Samaritain*, au contraire, c'est Titien qui est en cause, et Van Uden a donné à son travail une largeur singulière, une sorte de chaleur italienne. Pourquoi Van Uden, au lieu de faire tant de tableaux d'une coloration fade et effacée, n'a-t-il pas employé son temps et sa

1 Descamps, *Vie des peintres flamands et hollandais*, tome I, page 409. — Lacombe fait de Van Uden un éloge presque pareil. « Ce maître, dit-il, est au rang des plus célèbres paysagistes. Une touche légère, élégante et précise, caractérise sa manière. Il donnoit beaucoup d'éclat à ses ciels; les sites de ses paysages sont agréables et variés; la vue se perd dans des lointains qu'il a su représenter; on croit voir les arbres agités par le vent; des figurines, parfaitement dessinées, donnent un nouveau prix à ses ouvrages. » *Dictionnaire des Beaux-Arts*, 1753, p. 708. Ces louanges sont répétées presque dans les mêmes termes par l'*Encyclopédie méthodique* (Beaux-Arts), tome II, page 66. — Gault de Saint-Germain, l'un des premiers, s'est aperçu que Van Uden n'était peut être pas digne d'une approbation aussi complète. Il avoue que son coloris est monotone. Dans le livre que nous avons déjà cité, M. Michiels se montre plus sévère encore. Les tableaux de Van Uden, écrit-il, « sont des toiles blafardes où dominent le gris, le vert pâle et le bleu clair. On dirait des peintures à la détrempe, plutôt que des peintures à l'huile. Nulle harmonie ne règne entre ces teintes glaciales qui donnent l'idée de ce que doit être un printemps de la nouvelle Zemble. » — Rappelons ici que Lucas Van Uden eut un frère, nommé Jacques, qui passe pour avoir peint des paysages dans son genre, mais sur lequel les biographies ne fournissent aucune donnée précise.

vie à reproduire à l'eau-forte les œuvres des paysagistes qui avaient mieux que lui étudié et compris la nature ?

On a longtemps ignoré à quelle époque mourut Lucas Van Uden, et, malgré les recherches des érudits, on ne sait pas encore exactement quand s'éteignit ce peintre plus laborieux que puissant. On a lieu de penser toutefois qu'il est mort en 1660 ou 1662 ; mais je ne sache pas qu'aucun témoignage authentique soit venu jusqu'à présent confirmer l'une ou l'autre de ces dates. Le moment arrivait d'ailleurs où tous ceux qui, de près ou de loin, avaient appartenu à l'école d'Anvers devaient successivement s'effacer. Déjà



VUE DE FLANDRE (Collection de M. Duclos)

Wildens et Josse de Momper avaient disparu ; Fouquières, presque à la même époque, expirait à Paris, sans honneur et sans héritiers ; Van Artois n'avait plus que quelques années à vivre. Triste lendemain du siècle qui va finir ! Huysmans de Malines sera bientôt le maître de la situation, et l'art flamand commencera avec lui une évolution nouvelle. Et, déjà, voyez combien, dans ses compositions savamment compliquées, dans ses vastes perspectives où s'entassent avec méthode les rochers et les arbres, les collines et les bois, Van Uden est loin de ces peintres naïfs qui, encore sous le charme de leur découverte récente, rendent simplement, loyalement, les spectacles de la nature flamande. Non, il n'est pas vrai, comme le racontent Houbraken et ceux qui le copient, que Van Uden ait passé son enfance sérieuse dans les prés humides et verts ou sous l'ombre inspiratrice des chênes. Il n'est pas vrai que, promeneur sans cesse égaré dans les champs, il ait étudié à toute heure le ciel et ses merveilles changeantes, les clartés indécises de l'aurore matinale, les radieuses splendeurs de midi, le charme attiédi des crépuscules voilés. Van Uden

n'est point un amant sincère de la réalité : il a un style, un système, une manière; seulement, — et c'est là ce qui lui fait sa place dans l'histoire, — cette manière de comprendre et d'interpréter la nature, il l'a apprise sous les yeux d'un maître puissant. Van Uden est le dernier paysagiste qui soit sorti de l'atelier de Rubens.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Lucas Van Uden s'est gravé lui même, et ce n'est que par exception que les graveurs français se sont exercés à interpréter ses œuvres. Rappelons toutefois que de Marcenay a reproduit en 1755 un important paysage de Van Uden qui se trouvait alors chez le comte de Vence et auquel il a donné pour légende les mots : *Le ciel se couvre, hâtons-nous!* Un coucher de soleil orageux s'étend au loin dans la campagne, des nuages menaçants courent dans le ciel où volent des oiseaux effarés. Au premier plan, des voyageurs attardés commencent à hâter le pas.

L'œuvre de Van Uden est aujourd'hui bien dispersé. Saint-Bavon, où il avait tant travaillé ne conserve plus que trois tableaux de sa main : *Saint Jean prêchant dans le désert, la Tentation de saint Antoine* et *saint Yves, protecteur des veuves et des orphelins*. Les figures de cette dernière composition seraient, dit-on, de Thierry Hals. (*Notice sur la cathédrale de Saint-Bavon*, par un membre du clergé de cette église. Gand 1853).

Ces peintures ne sont pas les seules que Van Uden avait exécutées à Gand. En 1753, date de la publication du premier volume de Descamps, on voyait chez M. J.-B. Dubois deux petits paysages avec figures et dans le cabinet de M. Deyne, seigneur de Lievergem, un grand tableau avec des figures de D. Téniers.

Nous citerons en outre les œuvres suivantes :

Musée du Louvre. — *L'Enlèvement de Proserpine, Cérès et la nymphe Cyané.*

Cabinet de M. Duclos. — *Un petit paysage.* Ce tableau est reproduit dans la notice sur Van Uden.

Musée de Rouen. — *Paysage.* Quelques paysans s'entretiennent sur le bord d'un chemin.

Londres. — Hampton-Court. *Un paysage. The Devil sowing tares among the wheat.*

Dresde. — Le musée de Dresde possède sept tableaux de Van Uden :

Une noce de paysans. D'après Lehninger, qui fait mention de ce tableau dans sa *Description de Dresde*, les figures seraient de David Teniers.

Saint-Paul et Saint-Antoine devant leur ermitage (figures de David Teniers).

Un paysage; sur les premiers plans deux femmes avec un enfant.

Un fleuve et de petites cascades.

Une rivière sur laquelle naviguent des bateaux. Au premier plan, des pêcheurs ramènent leurs filets (figures de Pierre Bout).

Paysage enrichi d'animaux.

Autre *Paysage.* Dans le fond, un rocher; sur une colline du premier plan, des voyageurs, un berger et son troupeau.

Madrid. — *Vue d'une montagne et d'un ravin.* — Autre paysage où l'on voit, au pied d'un rocher, Hébé et l'aigle de Jupiter. Le catalogue de cette collection indique que les figures sont de Jordaens.

M. de Julienne possédait divers dessins de Van Uden. Nous mentionnerons d'après le catalogue de sa vente qui eut lieu en 1767 : « Deux paysages coloriés comme des tableaux, composés agréablement et dont les effets sont piquants : dans l'un on voit des maisons, deux hommes et des animaux dans une prairie; dans l'autre une église, une chaumière et beaucoup d'arbres. » Ces deux dessins furent vendus ensemble, 160 livres.

Soit que le temps en ait altéré les couleurs, soit pour toute autre cause, les tableaux de Van Uden n'ont pas conservé dans les ventes, leur valeur première. « Il n'est pas rare, dit Gault de Saint-Germain, de les voir adjuger aux enchères pour un prix médiocre, surtout quand ils sont d'une grande dimension. »

Vente Bonnier de la Mosson, 1745. — *Le Jugement de Midas*, paysage; *la Fuite en Egypte*, petit tableau peint sur bois.

Vente du prince de Conti, 1777. — *Deux paysages et vues de rochers.* Les figures qui les enrichissent sont, dans l'un, de Van Uden lui-même, et dans l'autre, ils sont de Chantreau, 241 livres.

Vente Saint-Yves, 1805. — *Vue d'une vaste campagne coupée par une route où des pâtres conduisent des troupeaux.* 427 francs.

LVV.

Imp. Renard et Cie, rue Damiette 2



Ecole Flamande *Sujets religieux, Histoire*

THÉODORE ROMBOUTS

NÉ EN 1597. — MORT EN 1637.



Théodore Rombouts a eu beaucoup à se plaindre de l'imagination des biographes et de la fantaisie des conteurs d'anecdotes. Sur la foi de je ne sais quelle tradition hasardeuse, ils ont fait de lui un personnage de comédie, un pauvre fou qui, saisi d'une ambition ridicule, aurait osé déclarer la guerre à Rubens, et qui, l'attaquant de tous les côtés à la fois, se serait évertué à l'égaler, à le surpasser peut-être, non-seulement dans son talent de peintre, mais aussi dans le luxe de sa vie extérieure, dans ses grandes allures d'ambassadeur et de gentilhomme. Ces inventions qui, hier encore, remplissaient les meilleurs livres, ont été reléguées au rang des fables par les recherches de la critique moderne; il n'en reste plus rien aujourd'hui, ou du moins peu de chose Toutefois, la physionomie de Rombouts, dégagée ainsi de l'atmosphère romanesque dont nos devanciers s'étaient complus à l'entourer, conserve encore une séduction douce et triste. S'il n'a pas osé, comme on l'affirmait jadis, entrer ouvertement en lutte avec Rubens, il a peut-être,

dans la loyauté de son cœur d'artiste, souffert de son infériorité évidente; il a pu croire que le grand coloriste flamand ne suivait pas le droit chemin tracé par les maîtres d'Italie; enfin il a voulu, au nom d'un système pittoresque de jour en jour plus délaissé, enrayer le mouvement qui entraînait l'école entière. Se fût-il trompé, une aussi ardente conviction demeurerait respectable. D'ailleurs, n'y a-t-il pas toujours de la poésie et comme un mystère douloureux dans ces existences prématurément brisées, et ne sait-on pas que Rombouts est mort, plein de jeunesse, dans l'efflorescence de son talent, et sans avoir dit son dernier mot?

Théodore Rombouts naquit à Anvers en 1597, et fut baptisé le 2 juillet à la cathédrale. Pour préciser la situation de l'école à cette date, il suffira de dire que Rubens avait vingt ans, que Jordaens n'était qu'un enfant, et que Van Dyck n'était pas encore de ce monde. Rombouts fut initié aux pratiques de la peinture par un maître très-remarquable, Abraham Janssens. C'est là le fait dominant de sa vie; car, malgré les concessions apparentes qu'il put faire plus tard au goût nouveau, il demeura jusqu'à son dernier jour fidèle aux influences de son éducation première. Or, on sait quel peintre était Janssens. Plus âgé que Rubens de dix ans, il avait été doué par la nature d'un talent original et robuste, d'une volonté singulièrement persistante. Il eut, presque seul, aux premiers jours du dix-septième siècle, le courage, l'entêtement, si l'on veut, de rompre en visière aux théories du chef de l'école flamande : Rombouts apprit à son école le secret des manières vigoureuses, des ombres accentuées et des grands effets de contraste; mais cet enseignement ne lui suffisant pas, il voulut voir par lui-même cette Italie, que Rubens avait déjà visitée, mais que, — tel était du moins le sentiment d'Abraham Janssens, — il n'avait pas su comprendre.

Rombouts avait vingt ans lorsqu'il entreprit ce voyage. Bien que son talent précoce fût déjà presque formé, il le sentit grandir et se préciser sous l'influence des doctrines qui prédominaient à Rome; car, ne l'oublions pas, si Caravage était déjà mort en 1617, on faisait encore un cas extrême des violents procédés qu'il avait mis à la mode. Rombouts, déjà à demi gagné à cette cause par les conseils de Janssens, entra de grand cœur dans la voie que lui montraient les disciples de Caravage; comme eux, il s'éprit de ces sujets où l'élément pittoresque des costumes et le caprice du clair-obscur tiennent la première place, et, à la suite de Manfredi, de Gérard Seghers, de Valentin, il peignit des intérieurs de tavernes, des musiciens jouant de la guitare ou du luth, des buveurs joyeusement attablés devant un broc toujours rempli, toujours vidé, sujets vulgaires empruntés à la réalité la moins poétique, mais sur lesquels le jeu capricieux de la lumière et des ombres venait jeter son accent fantasque et son étrange magie.

Dans un autre genre de peinture, Rombouts fit des tentatives qui ne lui réussirent pas moins. Dès les premiers temps de son séjour à Rome, un gentilhomme, — un Français, d'après Florent Lecomte, — lui commanda douze tableaux inspirés de l'Ancien Testament. On dit qu'il se tira savamment de cette tâche difficile, et que, grâce à ce premier succès, son nom commença à être prononcé en Italie avec un certain respect. On ajoute que le grand-duc de Toscane, ayant entendu parler des mérites de Rombouts, le fit appeler à sa cour, et le chargea de travaux importants. Mais il nous est impossible de dire quels furent ces travaux. Nous savons seulement, par un tableau du musée de Copenhague, que Rombouts a travaillé à Pise en 1622. L'importante peinture qui nous apprend ce détail, et que nous avons le regret de ne point connaître, représente, sous un aspect légèrement idéalisé, le combat ou le tournoi que les Pisans avaient coutume de célébrer sur le pont de l'Arno, en souvenir de leurs grandes luttes du moyen âge. On suppose que cette composition fut peinte pour le roi de Danemark, Christian IV. Quant à Florence, il n'y reste aucune trace du passage de Rombouts; du moins nous n'avons rencontré de tableaux de lui ni au musée des Uffizzi, ni au palais Pitti, ni dans les innombrables églises de la ville. Son nom même y est oublié. Ne semble-t-il pas que, si son succès auprès du grand-duc eût été aussi décidé qu'on l'assure, la Toscane eût conservé de Rombouts un plus vivant souvenir?

On ignore combien de temps dura le voyage du peintre flamand en Italie. Il est vraisemblable, toutefois, qu'il ne revint guère à Anvers qu'en 1624; peut-être y fut-il rappelé par la maladie de son père, qui mourut le 2 octobre de cette année. A peine arrivé dans sa ville natale, Rombouts prit ses dispositions pour y passer laborieusement et heureusement sa vie. Il commença par se faire recevoir franc-maître de la gilde de

Saint-Luc (3 février 1625), et, bientôt après, il se maria. Les renseignements recueillis par les auteurs du catalogue du musée d'Anvers nous apprennent qu'il épousa, le 17 septembre 1627, Anne Van Thielen, dont le père, qui devint plus tard seigneur de Couwenberg, appartenait à une famille noble de Malines. Un seul enfant, une fille, naquit de ce mariage, et elle fut baptisée à la cathédrale, le 27 août de l'année suivante. Théodore Rombouts eut bientôt à Anvers une situation assez brillante : de 1628 à 1630, il fut doyen de la corporation des peintres, et il obtint successivement plusieurs grades dans les confréries littéraires ou les associations de charité qui étaient alors si nombreuses en Flandre. Les circonstances lui vinrent en aide, et, sans avoir jamais occupé le premier rang, il sut pourtant acquérir une certaine renommée.



LA VIERGE ET JÉSUS.

A la mort d'Abraham Janssens (1631 ?), Rombouts se trouva naturellement chargé, avec son camarade Gérard Seghers, de continuer l'enseignement de leur maître commun et de défendre ses procédés, chaque jour plus menacés par l'école triomphante. A en croire Campo Weyerman et ceux qui l'ont copié, Rombouts aurait accepté tout entier l'héritage du maître, c'est-à-dire qu'il lui aurait succédé non-seulement au point de vue du talent, mais encore sous le rapport de la jalousie qu'il portait à Rubens. On raconte à ce sujet d'étranges choses. On veut que le succès de l'auteur de la *Descente de Croix* ait été pour Rombouts le plus douloureux des supplices; que le jeune artiste soit ouvertement entré en guerre avec le maître victorieux, qu'il l'ait défié comme peintre et comme homme, et qu'à la grande surprise des habitants d'Anvers, il ait rivalisé avec lui de luxe et d'élégance. Le crédule Florent Lecomte n'a pas manqué d'accueillir ces traditions. « La fortune de Rombouts, — écrit-il, — monta vite et haut, et sa magnificence en toutes choses paroissoit le vouloir disputer contre Rubens, notamment dans une maison dont il acquit le titre de propriété,

qu'il orna superbement; mais, comme le bonheur des hommes est sujet à de grands revers, et que, semblable à ces vaisseaux qui sont en pleine mer, tantôt d'un bord, tantôt d'un autre, il est dans un perpétuel balancement, le calme qu'il goûtoit se ralentit un peu et se dissipa; joint à cela que le malheur des guerres acheva de ruiner ses idées, et ne put lui donner le loisir d'achever les entreprises qu'il avoit commencées. Se voyant ainsi sans ouvrage, par rapport à tout ce qu'il avoit fait ci-devant, il résolut de retourner à Florence, et, comme il se disposoit à ce grand voyage, le chagrin, qui ne l'abandonnoit pas, redoubla ses accès, et le fit tomber dans une si grande tristesse qu'il en mourut [1]. »

A cette historiette si ingénieusement conçue, il ne manque guère qu'un mérite, — la vérité. Sans doute, il est vrai qu'un artiste flamand, qu'un contemporain de Rubens, eut l'ambition de se faire construire, comme le souverain maître l'avait fait lui-même, une demeure monumentale : la maison existe encore, elle est située sur la place de Meir, à côté du palais actuel du roi Léopold; mais, par un fâcheux contre-temps, il se trouve que cette maison a été construite, non par Rombouts, mais par Gérard Seghers, si bien qu'en contant cette aventure, Campo Weyerman, Florent Lecomte, Descamps, ont attribué à l'un des deux élèves de Janssens ce qui appartenait à l'autre. Nous sommes d'ailleurs très-disposé à leur pardonner leur erreur : heureux serions-nous, nous tous qui tenons la plume du biographe, si nous ne commettions que de pareilles fautes!

Renonçons donc à cette vieille fable. Il n'y a pas eu, il n'a pu y avoir, entre Rombouts et Rubens, aucune rivalité sérieuse, aucune lutte déclarée. Sur le seul terrain de l'art, il a existé entre eux des divergences de principes, et, s'ils ont été divisés, ils l'ont été par une simple question d'école. Comme son maître Janssens, comme son condisciple Seghers, Rombouts était en retard; il lutta contre les tendances inaugurées par Rubens, et, à vrai dire, son opposition ne fut pas tellement systématique et radicale, qu'il ne se laissât parfois influencer malgré lui par la séduction des méthodes qu'il faisait profession de combattre. Le musée de Gand possède un tableau qu'il avait peint pour l'église des Récollets de cette ville, et qui, étudié de près, montre qu'il eut dans sa foi des hésitations, des défaillances. Ce tableau, qui nous semble avoir quelque importance dans l'œuvre de Rombouts, représente le *Songe de saint Joseph*. L'ange qui apparaît au saint endormi et vient l'avertir qu'il est temps de fuir les persécutions d'Hérode, est inspiré par le sentiment italien; il a de l'élan, il brille d'une grâce agitée et vivante. La partie inférieure de la composition est plus vulgaire, et, pour le style, elle est dans les données de l'école d'Anvers. Peinture assez large, d'ailleurs, et librement faite. Descamps, qui a cité ce tableau dans son *Voyage pittoresque en Brabant*, dit qu'il est « correct de dessin, bien composé, bien colorié, et d'une exécution facile et ferme. » Et il y a quelque chose de vrai dans ces éloges, sauf que deux éléments opposés, deux manières, se combinent dans ce tableau, qui, dès lors, ne saurait être d'une unité parfaite.

C'est peut-être ici le lieu de remarquer que, bien que Théodore Rombouts ait continué à demeurer à Anvers, ce fut la ville de Gand qui employa le plus souvent son pinceau. Elle eut plus d'une fois recours à lui dans des occasions solennelles. Ainsi nous savons que, lorsque Ferdinand d'Autriche — le cardinal-infant — fit son entrée à Gand, le 27 janvier 1635, Rombouts peignit pour cette cérémonie deux grands tableaux dont le sujet ne nous est pas connu [2], mais qui, dans le fracas de leurs intentions mythologiques, devaient ressembler quelque peu à ceux que Gaspard de Crayer exécuta pour la même solennité. Les magistrats de Gand demandèrent aussi à Rombouts un tableau pour les décorations de la salle de Justice à l'hôtel de ville. Cette peinture, dont le Musée a hérité, montre l'antique Thémis assise sur un trône et entourée de juges dont elle inspire les décisions. Quatre figures, représentant les quatre parties du monde, et d'autres personnages symboliques écoutent religieusement ses arrêts et semblent rendre hommage à son infaillible sagesse. Grâce à la chaleur d'une coloration accentuée, à la largeur d'un dessin ressenti, ce tableau passait

[1] Florent Lecomte, *Cabinet des Singularitez*. 1702. T. II, p. 257.

[2] D'après les comptes de la ville, ces tableaux furent payés à Rombouts 133 livres, 14 escalins, 8 gros. (V. l'excellent catalogue du Musée d'Anvers, où nous avons puisé les principaux éléments de cette biographie.)

autrefois pour une des œuvres les mieux réussies de Rombouts, et partageait l'admiration des curieux avec le *Sacrifice d'Abraham*, importante composition qui décorait aussi l'hôtel de ville de Gand, et qui, à le juger par la gravure que Bolswert en a laissée, prouve que l'auteur, semblable en ceci à Rubens, aimait par-dessus tout les sujets violents, les motifs qui permettaient de rechercher, dans la couleur et le dessin, le drame, le mouvement, la vie.

Enfin, l'église Saint-Bavon a conservé le tableau dans lequel Rombouts semble avoir eu l'imprudente



LE SACRIFICE D'ABRAHAM

pensée, non de se mesurer avec le glorieux maître d'Anvers, mais de montrer à ses confrères de la gilde de Saint-Luc que, même après le chef de l'école, on pouvait trouver des inspirations heureuses. Le sujet, la *Descente de Croix*, est un de ceux dont Rubens s'est emparé par le droit du génie : il l'a si bien marqué du sceau de sa personnalité puissante que Rombouts aurait dû reconnaître l'impossibilité de le traiter après lui. Mais, au lieu de le paralyser, cette difficulté surexcita son zèle : Rombouts, qui avait déjà pris à Rubens un de ses motifs préférés, *Saint François recevant les Stygmates,* eut la hardiesse de venir une seconde fois combattre le maître sur un terrain qui lui appartenait en propre. Est-il utile de dire que son audace en cette occurrence fut plus grande que son bonheur? Malgré les qualités que Rombouts y a fait paraître, sa *Descente de Croix* n'est qu'une peinture estimable. La composition est sage, et peut-être pourrait-elle paraître un peu pauvre à quelqu'un qui, revenant d'Anvers, serait encore sous le charme de la grande œuvre de Rubens. Du

reste, Rombouts a déployé dans cette toile les qualités qui lui sont ordinaires. Le dessin, sans avoir cette élégance que l'Italie seule a connue, est correct dans sa vérité un peu banale et dans sa force un peu outrée; l'exécution, où le souvenir des méthodes de Janssens demeure visible, révèle une main habile, un pinceau délibéré, bien qu'il ne soit pas exempt d'une certaine sécheresse. Alors que Rubens — et c'est là une des plus notables parmi les différences qui séparent le puissant artiste de son prétendu rival — plonge hardiment sa brosse dans la couleur onctueuse et grasse, Rombouts, plus économe ou plus timide, n'en prend que juste ce qu'il faut pour couvrir sa toile. Autant l'un est prodigue et exubérant, autant l'autre est parcimonieux et contenu. L'œuvre de Rombouts pèche surtout par la lumière. Trop fidèle aux souvenirs qu'il avait rapportés d'Italie, mal conseillé par son ancienne admiration pour le Caravage, il a accusé durement les contours de ses figures, qui se découpent sèchement sur les fonds; les demi-teintes sont sans transparence, les ombres sont noires. C'est surtout en cela que Rombouts est loin de Rubens et même de tous ceux qui avaient loyalement accepté les enseignements du maître. Il ne sait pas, comme eux, modeler en pleine pâte des chairs lumineuses et vivantes; son pinceau aride ne sait point faire courir le sang sous l'épiderme frémissant et souple. Et voilà pourquoi, malgré le caractère flamand des têtes et la vigueur du dessin, sa *Descente de Croix* est si loin de celle de Rubens.

Gand ne fut pas la seule ville de Flandre qui sut mettre à profit le talent de Rombouts. Il travailla pour les Augustins et pour les Récollets de Malines, et, dans l'église Notre-Dame de la même ville, il peignit une importante composition, qu'on peut y étudier encore, le *Christ porté au tombeau.* Un écrivain du dix-huitième siècle rapporte, en outre, qu'avant le bombardement de Bruxelles, en 1695, le couvent des Dominicains possédait plusieurs tableaux de Rubens et de « Théodore, » c'est-à-dire de Rombouts [1]. Mais soit qu'il ne trouvât pas pour ses tableaux sérieux une rémunération en rapport avec le travail qu'ils lui coûtaient, soit que son esprit inquiet l'ait entraîné vers des sujets plus séduisants pour la foule, l'élève de Janssens fut plus d'une fois tourmenté par des réminiscences italiennes, et, comme le dit si bien Florent Lecomte, « il peignit heureusement des festins, des débauches, des jeux de charlatans et mille autres enjouements de ce caractère. » Néanmoins les tableaux de ce genre sont assez rares dans l'œuvre de Rombouts : ils sont même en si petit nombre que nous sommes tenté de supposer que, trompés par la similitude de la manière, les curieux les ont classés dans leurs collections sous le nom de Gérard Seghers, qui, on le sait, s'est complu à traiter des sujets analogues. Le musée de Munich possède une des plus importantes compositions que Rombouts ait exécutées dans cette donnée. Elle montre un groupe de chanteurs qui unissent leurs voix aux sons qu'un autre musicien tire d'une guitare. Bolswert a gravé d'après lui un tableau dans le même goût, mais qui ne réunit que deux figures. Enfin, au temps où Descamps imprimait son livre, M. Deyne, seigneur de Lievergem, possédait un intérieur représentant des soldats jouant aux cartes. Rombouts réussissait aisément dans ces sujets, qui n'exigent aucun style, et qui n'ont rien à voir avec les sévères inquiétudes de l'idéal [2].

Les tableaux que Rombouts emprunta à l'histoire ou à la mythologie ne sont pas moins rares. Sauf la *Thémis* du musée de Gand, les peintures improvisées pour l'entrée de l'archiduc d'Autriche, et une vaste composition, le *Serment d'Annibal*, qui a appartenu au duc d'Orléans, et qui ne nous est d'ailleurs connue

[1] *Description de la ville de Bruxelles.* 1743, p. 167.

[2] Les catalogues de diverses collections publiques ont longtemps attribué à Théodore Rombouts des paysages qui ne sont ni de son école, ni de son temps. Mieux avisée, la critique moderne les a rendus à leur auteur véritable, le paysagiste hollandais J. Rontbout, qui vivait dans la seconde moitié du XVIIe siècle. (W. Bürger, *Musées de la Hollande*, II, p. 132 et 293.) Peut-être, si l'on voulait se montrer tout à fait exact, faudrait-il retirer à Théodore Rombouts quelques-unes des scènes familières ou des paysanneries qu'on prétend être de lui. Il est certain qu'indépendamment de l'élève de Rubens et du paysagiste hollandais, il a existé un troisième maître qui, en raison de la similitude du nom, a pu quelquefois être confondu avec le peintre dont nous racontons la vie. Cet artiste inconnu nous est révélé par un tableau du musée d'Orléans, qui représente *une Femme faisant la toilette de son enfant;* mais cette peinture, un peu lourde d'ailleurs, est signée et datée *A. Romboouts*, 1682. Le nom de ce maître n'est mentionné par aucune biographie.

que par la gravure que Godefroy en a faite, nous ne saurions guère citer de Rombouts que deux ou trois sujets de fantaisie et des tableaux de sainteté. Ces derniers mêmes ne se rencontrent pas fréquemment. Le musée d'Anvers n'en possède que deux. Le premier, œuvre peu significative, est une *Sainte Famille*, groupe de figures de petite dimension qu'il a placées dans un paysage assez froid d'un collaborateur de Rubens, Jean Wildens. Le second, où la personnalité de l'artiste s'accentue davantage, représente le *Christ pèlerin*, reçu par saint Augustin. La légende chrétienne a fourni à Rombouts le sujet de cette peinture, dans laquelle on voit le Christ poursuivant à travers le monde son voyage de rédemption ; il est assis devant le saint évêque, qui, revêtu de l'habit des solitaires de son ordre, et accompagné de plusieurs religieux, essuie



LE CHARLATAN.

pieusement un des pieds du céleste pèlerin, tandis que l'autre baigne dans un bassin de cuivre où se lisent la signature du maître et la date 1636. Au haut du ciel, Dieu et le Saint-Esprit apparaissent dans une gloire entourée d'anges. Ce tableau n'est pas un des meilleurs de Rombouts, il a peu d'accent, et, dans la gamme éteinte de son coloris, comme dans les faiblesses de son exécution, il semble accuser chez l'auteur une lassitude prématurée. Rombouts était pourtant dans toute la force de l'âge, il n'avait que trente-neuf ans quand il peignit le *Christ pèlerin*. Il aurait dû, ce semble, peindre avec plus d'énergie, donner à ses personnages plus de caractère, à son dessin plus de vigueur. Faut-il croire qu'il était déjà atteint du mal qui devait l'emporter, ou qu'en présence du succès toujours éclatant de Rubens et de ses brillants élèves, il commençait à comprendre que les principes d'Abraham Janssens avaient fait leur temps, et que la sympathie de la foule appartenait désormais tout entière à l'école nouvelle ? Cette conviction, si douloureuse pour lui, l'aura sans doute fait hésiter, et sa foi, dès ce jour vacillante, aura rendu sa main moins assurée. Ce qui est

certain, c'est que ce tableau paraît être le dernier qu'il ait exécuté. Théodore Rombouts, prématurément brisé dans ses espérances, expira à Anvers le 14 septembre 1637. On lui fit de dignes funérailles : il fut enterré auprès de son père et de sa mère, dans l'église des Grands-Carmes. Quelques mois après, la fabrique de la cathédrale touchait une somme de douze florins qu'il lui avait léguée en mourant, et sa veuve ne lui ayant survécu que jusqu'en 1639, il ne resta bientôt plus de Rombouts qu'un enfant pour le pleurer, et quelques tableaux pour dire quelle avait été son ambition, quelle avait été sa défaite.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Le burin des graveurs habiles s'est rarement exercé à reproduire les œuvres de Théodore Rombouts. Nous rappellerons toutefois que son tableau du *Sacrifice d'Abraham* a été gravé deux fois, d'abord par Schelte a Bolswert, dans une belle estampe dédiée à Antoine Triest, évêque de Gand, et ensuite par Etienne Jeaurat, dans de plus petites dimensions, et d'une manière assez peu fidèle.

Pierre de Balliu a gravé une *Sainte Famille*, jolie composition qui réunit, dans un paysage flamand, la Vierge, sainte Anne, le petit Jésus et saint Jean-Baptiste. Nous avons reproduit ce tableau par la gravure de la page 3.

Bolswert a gravé, d'après Rombouts, *un Chanteur et une Musicienne*. La première de ces figures sert de tête de lettre à la biographie du maître.

La collection du duc d'Orléans renfermait une grande composition, le *Serment d'Annibal*, qui a été gravé par Godefroy.

Parmi les œuvres de Rombouts conservées dans les collections publiques ou privées, nous citerons :

MUSÉE D'ANVERS. — *Le Christ pèlerin reçu par saint Augustin* (1636), tableau provenant de l'église des Augustins de Malines.

Sainte Famille. Le paysage a été peint par Wildens; tableau conservé autrefois dans le couvent des Récollets de Malines.

CABINET DE M. MOONS VAN DER STRAELEN. — *La Vierge et l'Enfant Jésus, à qui sainte Anne présente une poire ;* à gauche, près de ce groupe, l'apôtre saint Jacques le Majeur.

BRUGES. HÔPITAL SAINT-JEAN. — *Ecce Homo*, *Mater dolorosa*.

MUSÉE DE COPENHAGUE. — *Combat sur le pont de l'Arno*. Le catalogue de M. Conrad Splengler donne de ce tableau la description suivante :

« Le peuple des deux quartiers de Pise, fidèle à une coutume datant du moyen âge, simule tous les trois ans un combat sur le Ponte-Mezzo. Douze compagnies, de soixante hommes chacune, se battent ainsi pendant trois quarts d'heure. L'artiste, qui a voulu reproduire cette fête, n'a point revêtu les combattants des armures et des massues dont ils se servent en réalité, mais il a idéalisé le combat.

Au milieu du tableau l'on voit un pont voûté au-dessus de l'Arno ; sur ce pont plusieurs jeunes garçons nus se battent avec ardeur, quelques-uns semblent près de tomber, d'autres sont précipités dans l'eau et quelques-uns en sont remontés et se sont assis sur le bord. Au bout du pont, sur un siége élevé, se trouve le juge du combat. Au travers de la voûte, on aperçoit des habitations. Le tableau porte le monogramme du peintre et la date 1622. Cette date fait supposer que l'artiste l'a peint durant son séjour en Italie, et vraisemblablement cette œuvre ui a été commandée par le roi Christian IV.

MUSÉE DE FRANCFORT. — *Portrait d'un homme en buste, avec un chapeau rond*.

MUSÉE DE GAND. — *Songe de saint Joseph*. Ce tableau provient de l'ancienne église des Récollets.

Thémis et ses attributs. Cette composition, citée avec éloge par Mensaert, décorait autrefois l'hôtel de ville.

Un Homme fumant sa pipe.

SAINT-BAVON. — *La Descente de Croix*.

MUSÉE DE LILLE. — *Reniement de saint Pierre*.

MUSÉE DE MADRID. — *Le Charlatan*. — (Ce tableau est reproduit page 7.)

MALINES. ÉGLISE NOTRE-DAME. — *Jésus-Christ porté au tombeau*.

MUSÉE DE METZ. — *Tentation de saint Antoine*. Esquisse

MUSÉE DE MUNICH. — *Une Société de Chanteurs et un Joueur de Guitare*.

Nous reproduisons ci-dessous la signature de Rombouts, telle qu'il l'a inscrite sur son tableau du *Christ pèlerin*, du musée d'Anvers :

THEODOOR: ROMBOVTS F 1636

IMP. POITEVIN RUE DAMIETTE. 2



École Flamande. *Sujets religieux, Allégories.*

CORNEILLE SCHUT

NÉ EN 1597. — MORT EN 1655


A.P. del. DEGREEF

Lorsque Corneille Schut voulut prendre, dans l'école d'Anvers, le rang que lui assignaient son talent et son courage, toutes les places étaient déjà occupées. Sans parler de Rubens, chef incontesté de ce groupe radieux, les peintres qu'il avait formés, et ceux mêmes qui ne subissaient qu'à contre-cœur sa puissante influence, s'étaient tacitement entendus pour s'emparer de toutes les avenues de l'art, et chacun avait su se faire sa part dans la grande œuvre que l'école flamande poursuivit avec tant de vaillance, avec tant d'éclat. Les premiers rôles étant distribués, Corneille Schut ne put jamais jouer que les *doublures;* mais il s'acquitta de sa tâche avec un zèle si intelligent, avec une bonne volonté si active, que, bien loin de déparer l'ensemble, il apporta un utile concours au travail commun. Sans se plaindre jamais de la situation modeste qui lui était faite, l'habile maître sut briller au second rang.

La date exacte de sa naissance a longtemps été ignorée, ou, pour mieux dire, comme les registres des

anciennes paroisses d'Anvers font mention de plusieurs artistes qui ont porté, non-seulement le nom, mais encore le prénom de Corneille Schut, les biographes les mieux intentionnés, trompés par une similitude aussi complète, avaient d'abord fait fausse route. Les auteurs du Catalogue du Musée d'Anvers nous ont éclairé sur ce point délicat, et, grâce à leurs savantes recherches, on peut affirmer aujourd'hui que Corneille Schut est né dans cette ville, non en 1590, mais en 1597, et qu'il a été baptisé à la cathédrale le 13 mai de la même année. Le jeune artiste reçut les leçons de Rubens; on ignore, il est vrai, à quelle époque il prit rang parmi les francs-maîtres de Saint-Luc, mais, comme des documents authentiques établissent qu'il entra en 1619 dans la Société de secours mutuels organisée par les peintres, et en 1620, dans une des académies littéraires d'Anvers (*la Violette*), on doit supposer qu'il avait été affilié à la corporation des maîtres un peu avant la première de ces dates, c'est-à-dire vers 1618.

Soit que le talent de Corneille Schut ait donné de bonne heure de brillantes promesses, soit que son caractère lui ait concilié d'universelles sympathies, nous voyons le jeune peintre admis, malgré son âge, dans la familiarité de Rubens et honoré de sa puissante protection. Une tradition, qui n'est malheureusement appuyée sur aucun document positif, veut que Corneille ait travaillé aux grandes peintures de l'*Histoire de Marie de Médicis*, exécutées, on le sait, de 1621 à 1625. Il paraît aussi que pendant cette dernière année, il eut l'honneur de voir son nom associé à celui de Rubens dans une touchante circonstance. Breughel de Velours allait mourir, laissant derrière lui des enfants mineurs dont le sort intéressait toute la famille des peintres; à son heure suprême, il eut le temps de désigner, pour s'occuper de l'éducation et des intérêts de ces orphelins, trois tuteurs qu'il choisit parmi ses amis les meilleurs. C'étaient Rubens, Henri Van Balen et le jeune Corneille Schut, qui n'avait encore que vingt-huit ans, mais qui montrait déjà tous les signes d'une maturité précoce [1].

La biographie de Corneille Schut présente une singularité qu'il faut noter. Alors qu'à l'exemple de Rubens, et d'après ses conseils, tous les élèves du glorieux maître se faisaient un devoir sacré de visiter l'Italie, Corneille ne quitta pas la Flandre. Il ne faut pas en conclure qu'il n'ait pas eu un vif amour de son art, mais seulement qu'il trouva, tout de suite, des travaux qui occupèrent sa jeunesse et le détournèrent de ce voyage. Quoi qu'il en soit, il se maria à Anvers, le 7 octobre 1631, avec Catherine Geensins, qui lui donna trois enfants [2]. Bientôt il acquit dans l'art une situation si honorée, et son caractère lui mérita tant d'estime, qu'en 1634-1635, ses confrères voulurent lui décerner le titre de doyen de la guilde de Saint-Luc. Mais Corneille Schut, tout entier aux joies de son atelier et de sa maison, ne se sentit pas les qualités requises pour cette fonction, qui engageait d'ailleurs la responsabilité du titulaire et lui imposait un travail réel. Il obtint, par mesure exceptionnelle, et moyennant une contribution de deux cents florins, le droit d'être dispensé des lourdes charges du décanat.

A cette époque, et même auparavant, Corneille Schut s'était déjà fait connaître par plus d'une œuvre estimée. Son imagination était richement pourvue, l'invention ne lui coûtait rien, et sa fantaisie, inépuisable en combinaisons nouvelles, s'exerçait à la fois dans tous les genres. Il faisait même des dessins pour l'illustration des livres qu'on imprimait alors à Anvers. Corneille Galle a daté de 1632 la gravure du frontispice composé par Corneille pour le commentaire du jésuite Jacques Tirinus sur *l'Ancien et le Nouveau Testament*, et l'année suivante, Witdoeck achevait ses belles estampes d'après les tableaux de son maître et de son ami, *la Vierge au Croissant* et la *Judith coupant la tête à Holopherne*. Ces premières œuvres, de même que la *Chaste Suzanne*, dont Lucas Vorstermann nous a conservé la gravure, témoignent chez

[1] Les auteurs du catalogue du musée d'Anvers ont accepté ce fait sans le discuter, et, avec eux, nous le considérons comme vraisemblable. Toutefois, pour mettre en repos notre conscience de critique, nous devons faire observer qu'il ne serait pas impossible que le tuteur des enfants de Breughel ait été, non pas notre peintre, mais son homonyme Corneille Schut, celui qui travailla à la cathédrale en 1598, qui servit de parrain à un enfant de Henri Van Balen, le 10 juin 1609, et qui fut nommé doyen de la confrérie des Romanistes en 1610.

[2] Pierre-Guillaume, né en 1632, mort en 1638; Élizabeth-Catherine, née en 1634, morte en 1679, et Anne, née en 1636 et morte en 1638.

Corneille Schut de cette fièvre de naturalisme qui caractérise si bien le goût flamand. L'artiste se préoccupe moins du style que de la vie; il n'est pas troublé par les grandes visions de l'idéal; ses types sont vulgaires, ses formes robustes et même redondantes, et, à ce point de vue, la *Chaste Suzanne* dont nous venons de parler est singulièrement significative; car, à vrai dire, elle est plus voisine des créations de Jordaens que de celles de Rubens. Le sentiment de la grâce élégante avait été refusé à Corneille Schut; mais il avait au plus haut degré celui du mouvement, de la force, de la santé. La chair s'exalte dans ses figures exubérantes; ses compositions ont de l'entrain et du fracas; ses draperies voltigent, éternellement



LA VIERGE ET JÉSUS

agitées. Qu'est-ce à dire? sinon que Corneille était tout à fait de son pays et de son temps, et qu'il obéissait, avec une ardeur juvénile, à la loi promulguée par Rubens.

Ne soyons donc nullement surpris de le voir associé, en 1635, dans une grande entreprise, avec quelques-uns des maîtres les plus renommés de l'école flamande. Le prince Ferdinand, celui qu'on appelle le cardinal-infant, allait faire dans sa bonne ville de Gand une entrée triomphale. Il fallait le recevoir avec éclat : plusieurs arcs de triomphe ayant été dressés, le bourgmestre et les échevins confièrent le soin de les décorer à Gaspard de Crayer, à Rombouts, à Nicolas Roose, à Jean Stadius et enfin à Corneille Schut lui-même. Nous ne saurions dire exactement quelle part échut à chacun d'eux dans l'exécution de ces peintures : nous savons seulement, par les recherches de M. P. Van Duyse, que Schut reçut pour son salaire 135 florins, 6 escalins et 18 gros, c'est-à-dire une somme un peu supérieure à celle qui avait été attribuée à Théodore Rombouts. Quant aux sujets que représentaient ces décorations improvisées, quelque chose nous

en a été conservé par G. Bécanus, dans le gros livre qu'il a publié à Anvers, en 1636, sous le titre de *Serenissimi principis Ferdinandi Hispaniarum Infantis S. R. E. Cardinalis triumphalis introïtus in Flandriæ metropolim Gandavum.* On sait de plus que Corneille Schut eut un rôle important dans cette publication, puisqu'il fut chargé de faire les dessins qui en ornent les pages. Mais ses croquis, confiés à des graveurs assez malhabiles, ont perdu dans cette traduction l'esprit et la fougue que Corneille y avait sans doute fait paraître. Est-il besoin d'ajouter que les peintres employés en cette solennelle circonstance par les échevins de Gand avaient épuisé dans leur œuvre les formules de l'adulation la plus excessive? Les allégories de la Fable antique et parfois aussi les divinités chrétiennes se prêtent le mutuel appui de leur symbolisme dans ces compositions dont la gloire de la maison hispano-autrichienne fournit le motif principal. Le chef de la famille, Charles-Quint, est véritablement divinisé, aussi bien dans les panneaux et dans les emblèmes qui décoraient les arcs de triomphe que dans les poésies et les sentences latines qui en expliquaient le sens aux bons Gantois, vraiment trop oublieux ce jour-là de leur ancienne révolte et du châtiment que le monarque espagnol leur avait infligé un siècle auparavant. Mais quand les peuples poussent à ce point le pardon des injures, les peintres n'ont pas le droit de se souvenir. Corneille Schut fit donc comme Crayer et comme Rombouts, et il faut dire que la richesse de son imagination et le prestige de son libre pinceau le rendaient singulièrement apte à la pratique de l'art décoratif.

Corneille était encore dans la joie de son succès, lorsque, pendant le courant de l'année suivante, il perdit sa femme Catherine Geensins (22 décembre 1637), et quelque temps après son fils et une de ses filles (octobre 1638). Il chercha dans le travail, non une consolation — car à de pareilles douleurs il n'est point de remède — mais une sorte de distraction sévère qui pût occuper son esprit et tromper sa peine. Cette période de son existence est peut-être la plus féconde. Les églises d'Anvers, les couvents des environs, se remplirent de ses œuvres. Il s'était lié d'une étroite amitié avec Daniel Seghers, et l'on sait que l'école flamande a dû à leur active collaboration bien des œuvres délicates. Corneille peignait, en camaïeu et en grisaille, des sujets religieux, et notamment la Vierge et l'Enfant Jésus; Daniel encadrait ces groupes de ses plus éclatantes guirlandes. A la recommandation de son ami, Schut fut chargé de peindre pour le maître-autel de l'église de la maison professe des jésuites d'Anvers, le *Couronnement de la Vierge*, important tableau qui existe encore, et qui est rangé au nombre de ses ouvrages les mieux réussis. Il peignit aussi pour les mêmes religieux un portrait d'Ignace de Loyola, que Daniel Seghers entoura d'une fraîche couronne de fleurs, deux tableaux empruntés à la vie de saint François-Xavier, et une composition pleine de mouvement et de verve, qui représente la *Circoncision*, et qui, malgré certaines singularités de détail, malgré certaines fautes de goût, n'est pas indigne de l'estime qu'on en faisait jadis, ne serait-ce qu'à cause des anges, si pittoresques et si légers, qui se groupent autour du petit Jésus en lui montrant les instruments de la Passion. Dans l'église Saint-Jacques, Corneille Schut peignit le *Christ mort sur les genoux de la Vierge*, œuvre secondaire qui accompagne une inscription en l'honneur de la famille Geensins, à laquelle appartenait la femme qu'il venait de perdre.

Le Serment ou la Confrérie de l'Arbalète lui fit peindre, pour l'autel de la chapelle qu'il possédait à la cathédrale, un grand tableau, le *Martyre de saint Georges*, qui est aujourd'hui au Musée d'Anvers. C'est une des meilleures compositions du maître. Le saint, à genoux sur les marches d'un temple antique, va subir le dernier supplice; mais, plongé dans une muette extase, il ne voit ni les glaives que les bourreaux agitent autour de lui, ni le prêtre qui veut le contraindre à sacrifier aux faux dieux; sa pensée est ailleurs : il contemple dans le ciel entr'ouvert les légions d'anges qui l'appellent et préparent pour lui la couronne des victorieux. L'ensemble de ce tableau a de l'éclat et de la vie, l'ordonnance en est largement conçue; mais, examinés l'un après l'autre, chacun des personnages qui prennent part à ce grand drame est d'une vulgarité de type, et, il faut le dire, d'une laideur qui désespérera toujours les amants des lignes pures et des belles formes. Ce caractère de trivialité frappe l'œil le plus indulgent au Musée d'Anvers, c'est-à-dire au milieu de toiles qui participent plus ou moins du même dédain pour le style : que serait-ce, si le tableau de Corneille Schut était placé dans un musée d'Italie, à côté de ces œuvres viriles où la passion,

même en ses plus ardentes violences, demeure toujours respectueuse du beau?... Mais ce sentiment, nous avons déjà eu occasion de le dire, ne tenait qu'une place médiocre dans les préoccupations de Corneille



MARTYRE DE SAINT GEORGES

Schut. Il était tout entier à l'effet décoratif, à l'aspect pittoresque, au flamboiement des lignes et des attitudes, et aussi, il serait injuste de le nier, à l'expression dramatique des émotions humaines. C'est là ce qu'il a cherché, c'est là ce qu'il a trouvé dans le *Martyre de saint Georges;* cette scène à grand spectacle

était d'ailleurs dans la nature de son talent, et ce sujet souriait tellement à sa fantaisie, qu'il y revint plusieurs fois, et qu'après l'avoir traité dans le grand tableau que nous venons de décrire, il en fit le motif d'une gravure à l'eau-forte qu'on doit classer au nombre de ses plus belles estampes.

Car, c'est ici le lieu de le dire, Corneille Schut n'était pas seulement un peintre, il avait appris aussi à graver, et il attaquait le cuivre avec une puissante énergie, avec un caprice magistral. Sa pointe était infatigable : plus de cent trente eaux-fortes disent quelles furent dans ce genre sa fécondité et son adresse. Sujets religieux, mythologies, frontispices, compositions allégoriques, Corneille a touché à tout avec une égale assurance. Bien qu'il n'ait jamais vu l'Italie et que son talent soit profondément étranger au génie des écoles ultramontaines, il s'est complu à donner un titre italien, *Varie Capricci*, à un de ses recueils d'eaux-fortes. Il a fait aussi une nombreuse suite représentant la Vierge et l'Enfant Jésus, et ce n'est pas sans surprise qu'on y peut voir avec quelle merveilleuse souplesse son inépuisable invention a su varier et renouveler sans cesse ce sujet si simple et si banal d'une mère embrassant son enfant. Le style est indigent; mais le sentiment est délicat, les attitudes heureusement trouvées, et l'on voit bien que l'artiste a étudié sur les lèvres de Catherine Geensins la grâce attendrie du sourire maternel. Schut est aussi fort à son aise dans la traduction, plus ou moins exacte, de ses propres compositions : les pauvretés de dessin y abondent; les incorrections, les laideurs même n'arrêtent pas sa verve facile; mais ces fautes de détail disparaissent parfois dans l'heureuse harmonie de l'ensemble; et nous croyons, en définitive, que la critique doit faire quelque état des eaux-fortes de Corneille Schut, surtout de celles qui, légèrement traitées et moins chargées de travail, affectent, dans leur tonalité générale, une coloration claire et blonde.

Il suffit de feuilleter l'œuvre gravé de Corneille Schut pour s'apercevoir qu'on a affaire à un peintre. Il l'était en effet, et, bien qu'il eût déjà fait paraître ses mérites dans un grand nombre de tableaux importants, il accepta avec empressement l'occasion qui lui fut offerte, en 1647, de résumer les qualités de son pinceau dans une œuvre de vaste dimension. N'était-ce pas, pour un artiste tel que lui, une véritable bonne fortune que d'avoir à peindre la coupole de Notre-Dame d'Anvers?... Bien que le prix qui lui était offert pour ce grand travail (360 florins) ne fût pas très-considérable, il n'hésita pas à s'en charger, et il peignit *l'Assomption de la Vierge*, le plus célèbre, sinon le meilleur de ses ouvrages. Corneille Schut a représenté la Mère du Christ montant doucement dans le ciel, dont les anges, qui volent autour d'elle, semblent lui désigner le chemin. L'extrême hauteur à laquelle cette peinture est placée ne permet pas d'en apprécier l'exécution; mais quoique l'œuvre de Corneille soit, en général, fort admirée, il nous a paru que la composition était un peu vide, et que, s'il se fût souvenu davantage des exemples de Rubens, il aurait pu y indiquer plus de solennité, plus d'éclat, plus de richesse. Il est vrai que la cathédrale d'Anvers, où se trouve placée *l'Assomption de la Vierge*, est un véritable musée de l'école flamande. Lorsqu'on vient d'admirer les radieuses peintures de Rubens, on a les yeux trop éblouis pour ne pas trouver ternes et tristes les meilleures créations de Corneille Schut.

Mais alors même que l'*Assomption* n'aurait pas à redouter ce dangereux voisinage, il faudrait bien reconnaître que dans cette peinture, comme dans le *Martyre de saint Georges* et dans la plupart de ses autres tableaux, Corneille a pu emprunter ses types au chef de l'école d'Anvers, mais non la magie de ses colorations lumineuses. Inhabile à comprendre sous ce rapport les grandes leçons du maître, il ignore l'art de donner de la transparence aux demi-teintes, il aime les ombres lourdes et noires. Aussi ses compositions, vivantes par le sentiment et par le dessin, ne le sont-elles pas toujours par la couleur; ce caractère de tristesse et d'ennui est tellement visible dans plusieurs de ses œuvres, que quelques critiques modernes ont voulu douter que Corneille fût l'élève de Rubens.

Les écrivains espagnols ont avancé, avec une assurance parfaite, un fait dont nous n'avons trouvé nulle part la trace, et que les auteurs du catalogue du musée d'Anvers ont passé sous silence, sans doute parce qu'il leur a paru controuvé. Céan Bermudez, résumant des traditions anciennes, raconte que Corneille Schut a fait un voyage en Espagne et qu'il y a travaillé quelque temps. D'après cet écrivain, Corneille serait venu à Madrid avec son frère Pierre Schut, ingénieur de Philippe IV, et il aurait peint, entre autres choses, pour

le grand escalier du collége impérial, un vaste tableau représentant *saint François Xavier baptisant des Indiens*. Céan Bermudez n'assigne d'ailleurs aucune date à ce prétendu voyage, et la manière vague dont il en parle peut faire supposer que son assertion repose sur une erreur ou sur une conjecture purement gratuite [1]. Des recherches nouvelles éclairciront sans doute plus tard ce point douteux : quoi qu'il en soit, d'après les documents publiés jusqu'à présent, il ne paraît pas que Corneille Schut ait jamais quitté la Flandre, où il était, d'ailleurs, si utilement occupé. La sympathie que ses contemporains lui avaient vouée ne lui fit pas défaut un seul jour, et jusqu'à la fin de sa vie, il eut constamment le pinceau à la main, remplissant de tableaux les églises et les couvents de la Flandre; multipliant, pour se reposer, les exemplaires de



HERO ET LÉANDRE (Musee de Vienn).

ses pittoresques eaux-fortes, et partageant ses heures entre son travail et sa nouvelle famille; car Corneille Schut n'avait pu supporter les amertumes de la solitude : à une date que l'on ignore, il s'était remarié avec Anastasie Scelliers, et, moins désireux dès lors d'être mêlé aux bruits de la ville, il était allé s'établir avec sa femme dans la paroisse de Saint-Willebrord, à quelque distance d'Anvers. Mais les longs bonheurs n'étaient pas permis à Corneille Schut. Anastasie Scelliers mourut le 24 octobre 1654. Ce nouveau coup retentit douloureusement dans le cœur du vieux peintre. Il essaya d'abord de résister au mal

[1] Un artiste du nom de Corneille Schut a certainement vécu en Espagne; mais c'était le fils de l'ingénieur de Philippe IV, et, conséquemment, le neveu de notre Corneille. Établi à Séville, il eut une grande part à la création de l'Académie de peinture qui y fut fondée en 1660, et dont il fut successivement *fiscal*, *consul* et président. Ce Schut devint presque complétement Espagnol, et il reste de lui un assez bon nombre de dessins à la plume ou à l'encre de Chine, qui ressemblent souvent à ceux de Murillo. Il mourut à Séville en 1676. (V. Céan Bermudez, *Diccionario de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, IV, p. 359, et le petit livre publié par le même auteur sur l'école de Séville (1806).

et, pendant quelques mois, il eut le courage de lutter contre son chagrin; mais sa blessure était inguérissable, et, le 29 avril 1655, il s'éteignit à son tour. On l'enterra avec sa femme dans l'église de Saint-Willebrord, où une pieuse amitié fit élever en leur honneur un monument qu'on y voit encore. L'épitaphe latine qui décore leur tombeau est simple et touchante : elle demande au passant de prier pour que ceux qu'un mariage, sitôt brisé, avait un instant associés sur la terre, soient à jamais réunis dans le ciel.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Van Dyck avait fait de Corneille Schut un portrait qui a été gravé par Vorstermann : c'est celui qui figure en tête de cette biographie.

Les compositions de Corneille ont été reproduites à l'eau-forte, par l'artiste lui-même, avec un talent que nous avons essayé d'apprécier : son œuvre a été en outre gravé par les plus célèbres maîtres du temps, W. Hollar, C. Galle, P. Pontius, Lucas Vorstermann le jeune, Jean Popels, Natalis, Rombaut Eyndhouedts, J. Mechau, et surtout Jean Witdoeck, qui se forma sous l'inspiration directe de Corneille Schut. Le peintre Philippe Wleugels, qui vint travailler en France, était aussi son élève.

Voici l'indication des principales productions du maître :

ANVERS (MUSÉE). — *Le Christ et la Vierge remettant à saint François, agenouillé devant eux, le bref de l'indulgence dite Portiuncula.* — Ce tableau provient de la chapelle de la famille Franco y Feo, dans l'ancienne église des Récollets.

Le Martyre de saint Georges. — Cette peinture, qui a été gravée par l'artiste lui-même et par R. Eyndhouedts, a décoré jusqu'en 1798 l'autel du Jeune Serment de l'Arbalète à la cathédrale. Dans son *Voyage en Flandre et en Brabant*, Descamps parle ainsi de ce tableau : « C'est une composition pittoresque, pleine de génie et dessinée avec correction. Je la considère comme l'ouvrage le plus estimable du maître. »

La Purification de la Vierge. — Provenant du couvent des Augustins de Malines.

CATHÉDRALE D'ANVERS. — La coupole, représentant *l'Assomption de la Vierge.*

SAINT-CHARLES BORROMÉE (ancienne église des Jésuites). — *La Circoncision; l'Assomption; la Reine des Saints; Saint François-Xavier convertissant un Indien; le même saint consacrant les hosties.*

SAINT-JACQUES. — *Le Christ mort sur les genoux de la Vierge.*

SAINT-WILLEBRORD-LÈS-ANVERS. — *Dieu et le Saint-Esprit; le Christ mort.* — Ces tableaux ornent le monument funèbre de Corneille Schut et de sa seconde femme, Anastasie Scelliers.

BRUXELLES (MUSÉE). — *Martyre de saint Jacques*, esquisse. — *La Vierge*, avec des fleurs de Daniel Seghers.

ÉGLISE SAINTE-CATHERINE. — *Sainte Anne, patronne des bateliers, implorant le ciel.* Mensaert, dans son *Peintre curieux* (I, 25), fait l'éloge de ce tableau, que Descamps regarde au contraire comme « dur, sec, sans effets et assez médiocre, excepté quelques détails bien faits. »

COPENHAGUE. — *Bacchus, Cérès et Vénus.* — *La Vierge.*

DRESDE. — *Neptune et Amphytrite.* — *Offrande à Vénus.*

LILLE. — *Alexandre coupant le nœud gordien.*

PARIS (MUSÉE DU LOUVRE). — *Les Israélites recueillant la manne* (dessin en camaïeu). — *Frise ornée d'une guirlande de fleurs, d'animaux, d'oiseaux*, etc. (dessin au crayon, lavé et rehaussé de blanc).

ROTTERDAM. — *Des enfants jouant dans un paysage.*

VIENNE. — *La Vierge*, entourée de fleurs de D. Seghers. — *Héro pleurant sur le corps de Léandre.* (Gravé par G. Leybold.)

Corneille Schut paraît avoir traité deux fois ce sujet. Du moins, nous avons vu en 1860, à l'exposition d'Amiens, une réplique originale du tableau du Musée de Vienne. Cette peinture, que le Catalogue attribuait à tort à Van Dyck, appartient à M. le marquis de Landreville.

Pour ne pas faire double emploi, nous nous sommes abstenu de relater ici tous les tableaux peints en collaboration par Corneille Schut et Daniel Seghers. On en trouvera l'indication à la suite de la biographie du jésuite d'Anvers.

Les tableaux de Corneille Schut, immobilisés dans les églises et dans les musées, ne se rencontrent pas fréquemment dans les ventes publiques.

VENTE RANDON DE BOISSET. 1777. — *La Vierge assise tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui caresse saint Jean, appuyé sur une croix.* — 330 livres.

IMP. POITEVIN, 2, RUE DAMIETTE.



École Flamande. *Histoire, Portraits*

JEAN VAN HOECK

NÉ EN 1598. — MORT EN 1650.



Jean van Hoeck (prononcez *Houk*) est un de ces hommes que la cupidité des marchands de tableaux, l'orgueil des amateurs et l'ignorance des historiens ont condamnés à l'oubli, comme à une seconde mort. Il a obtenu pendant sa vie une gloire immense et méritée; il avait peint une foule de tableaux et de portraits. Pourquoi l'ombre s'est-elle amassée autour de son nom? Pourquoi ses œuvres ont-elles disparu? Pourquoi n'en voit-on ni dans les musées, ni dans les collections particulières, ni dans les ventes publiques? Parce que son style avait la plus grande ressemblance avec la manière d'un artiste fameux, qu'on pouvait attribuer ses toiles à Van Dyck, en augmenter ainsi la valeur d'opinion et la valeur vénale. On n'a point reculé, tant s'en faut, devant cette odieuse supercherie; un tiers peut-être des tableaux qui passent pour avoir été exécutés par Van Dyck, sont de Jean van Hoeck, un autre tiers d'Érasme Quellyn le Vieux, leur compatriote. Deux gloires légitimes ont été englouties dans une seule renommée, comme des torrents au fond d'un

précipice. Combien d'amateurs connaissent le peintre officiel de l'empereur Ferdinand II et de l'archiduc Léopold?

Jean van Hoeck était né à Anvers, le 3 septembre 1598; son père se nommait Guillaume van Hoeck et sa mère Appoline Janssens; ils appartenaient l'un et l'autre à d'honorables familles et ne manquaient pas de bien. Aussi leur fils reçut-il une excellente éducation, qui lui fut par la suite d'un grand secours dans ses travaux et dans ses relations avec le monde. Elle lui servit d'abord de recommandation auprès de Rubens, car Pierre-Paul, étant lui-même instruit, aimait le savoir chez les autres; il enseigna conséquemment l'art de peindre à Jean van Hoeck, sans le détourner de ses études. L'élève profita si bien des leçons du grand homme qu'il devint son égal sur plusieurs points.

Son noviciat terminé, le désir le prit d'aller voir au delà des Alpes les merveilles de l'art italien. Il allongea sa route, on ne sait pour quel motif, et traversa l'Allemagne, où commençait alors la guerre de Trente-Ans. A Rome, il évita la société, fréquenta les églises, les collections de toiles fameuses et de statues antiques plus que les salons; absorbé par l'étude, il semblait n'avoir aucun désir de renommée. Son talent exceptionnel attira sur lui les regards, des peintres déjà célèbres firent son éloge et le recherchèrent, plusieurs cardinaux voulurent avoir de ses ouvrages, les grands seigneurs lui ouvrirent leurs palais et les sociétés savantes lui offrirent des diplômes. Le public se forma de lui une si haute opinion en si peu de temps que les amateurs farouches se laissèrent eux-mêmes apprivoiser; ils lui permirent non seulement de voir, mais de copier les tableaux qu'ils ne montraient à personne. Tout le monde lui conseillait de rester dans la ville éternelle, où ses débuts lui promettaient la plus brillante carrière.

Au milieu de son triomphe, soit que l'ambassadeur d'Autriche y prît part, soit qu'un tableau de Jean van Hoeck eût été expédié à Vienne, l'empereur Ferdinand II témoigna le désir d'attirer le peintre en Allemagne, et le jeune coloriste accepta la proposition. Le lugubre caractère de ce prince ne semble pas en harmonie avec les pensées douces, avec les nobles sentiments qu'éveillent les beaux-arts; mais Ferdinand II ne les aimait pas pour eux-mêmes : il les employait à rehausser la pompe du culte. Il faisait venir de tous les pays du monde les chanteurs les plus habiles, les meilleurs instrumentistes connus, les payait bien, leur octroyait de nombreuses faveurs et ne leur marchandait pas les présents. Ces frais ne lui semblaient point inutiles, car il avait coutume de répéter que les musiciens servent à louer Dieu et à distraire innocemment l'esprit. Le cruel dévot recherchait également les peintres supérieurs, qu'il chargeait d'évoquer sur la toile les saints et les saintes, de retracer, avec tout leur talent, les principaux épisodes de la Bible et de l'Évangile. Outre Van Hoeck, il appela, dans ce but, à la cour de Vienne, François Wouters, autre élève de Rubens, qui exécutait aussi bien le paysage que les figures.

Un membre de la famille impériale, Léopold-Guillaume, le second des deux fils que Ferdinand avait eus de Marie-Anne, devint pour notre artiste un protecteur plus agréable. C'était un homme gai, d'un caractère doux, qui n'avait point brillé dans les luttes furieuses de l'Europe, où il s'était fait battre en toute circonstance; mais qui avait le goût des belles choses et savait apprécier le mérite. Il employa Van Hoeck, dont la noblesse et le clergé se disputaient les tableaux. Chargé par l'Espagne du gouvernement des provinces belges en 1646, il emmena l'artiste et le nomma son peintre officiel. Exilé depuis si longtemps, ce dernier ne demandait peut-être pas mieux que de revoir son pays natal. Les bonnes grâces de l'archiduc y furent partagées entre lui et le célèbre Téniers. Léopold-Guillaume achetait d'ailleurs toutes les toiles brillantes qu'il pouvait se procurer, de sorte qu'il eut bientôt formé à Bruxelles une collection importante. Il choisit pour conservateur le peintre des kermesses, qui, sans doute à son instigation, reproduisit en miniature la galerie entière. Chacune des douze salles devint le sujet d'un tableau. Ces peintures se trouvent maintenant disséminées en Autriche, en Espagne et en Angleterre. On y admire la souplesse du pinceau, qui a imité, dans un espace si restreint, le style des différents maîtres, au point qu'on ne peut s'y méprendre. Sur la toile exposée à Vienne, l'archiduc, entouré de ses courtisans, montre de sa canne un tableau placé à terre. Il semble interroger Téniers pour savoir quel en est l'auteur. Les personnages qui l'environnent sont tous peints d'après nature et ont pour l'histoire un intérêt spécial. Un autre morceau

décore le musée de Madrid; mais la plupart se voyaient à Blenheim, chez la duchesse de Marlborough, pendant le siècle dernier.

Quoique domicilié à Bruxelles, van Hoeck fit peu de travaux pour les amateurs et les monuments religieux des Pays-Bas. Les personnes qu'il avait connues en Italie et en Allemagne lui adressaient un grand nombre de commandes, qui absorbaient presque tout son temps. Il aurait fini sans doute par leur préférer des admirateurs moins éloignés, mais la mort lui arracha des mains la palette, en 1650. Un de ses derniers tableaux, peint après le fameux traité de Munster, représentait Ferdinand III, couronné par le dieu Mars et par la Paix, suivie de l'Abondance.



PHILEMON ET BAUCIS RECEVANT JUPITER ET MERCURE

Devenu maladif, Léopold-Guillaume quitta Bruxelles en 1656, une année avant la mort de l'empereur son frère. A Vienne, ce protecteur des arts, nommé tout jeune grand-maître de l'Ordre Teutonique, buvait du lait d'ânesse, prenait même des bains entiers de ce lait pour combattre son épuisement précoce. Il eut beau faire, il mourut à l'âge de quarante-huit ans, le 20 novembre 1662. Sa collection de tableaux, qu'il avait emportée, forme maintenant la partie la plus considérable du musée de Vienne. Il l'avait léguée par son testament, le 9 octobre 1661, à son neveu, l'empereur Léopold Ier.

On voit à Malines, dans l'église Notre-Dame, un tableau de van Hoeck, représentant le Christ mort, soulevé par Joseph d'Arimathie et par saint Jean, qui vont le porter au tombeau. Il y a peu d'œuvres supérieures, s'il en existe. On ne sait ce qu'on doit admirer le plus, le dessin ou la couleur, les types ou les expressions, les attitudes ou le clair-obscur. Saint Jean, dans sa force juvénile, son compagnon, dans la dignité de la vieillesse, le glorieux cadavre lui-même, étonnent et ravissent; le Supplicié a des traits élégants et nobles,

une barbe, une chevelure noires, qui attestent l'influence de l'Italie sur le peintre. Croisant les mains, la Vierge regarde son fils avec un sentiment de profonde douleur qu'on ne pouvait mieux rendre. Madeleine personnifie merveilleusement la femme de plaisir, vulgaire, étourdie, insouciante, passionnée sans tendresse. Au fond du tableau, on aperçoit un homme qui examine la scène lugubre et une catéchumène en pleurs. L'exécution rappelle à la fois le style des maîtres vénitiens et la manière de Rubens; elle unit avec un rare bonheur les qualités des peintres du nord aux qualités des peintres du midi.

La même église renferme une autre toile de Jean van Hoeck, dont les figures paraissent seulement à mi-corps. C'est un chef-d'œuvre que n'éclipse pas le précédent. Le Fils de l'Homme y porte sa croix en parlant à la Vierge, qui l'écoute, les mains jointes, avec une tristesse ineffable. Deux bourreaux athlétiques surveillent et conduisent le Rédempteur; l'un d'eux, ne pouvant contenir sa haine, lui fait une horrible grimace. Saint Jean et sainte Madeleine suivent la mère de Jésus; leur douleur est si vraie, si touchante qu'elle se communique au spectateur. Comme sur l'autre page, on remarque ici les obligations de l'auteur envers Rubens et les effets de son séjour par delà les Alpes. Un chaud reflet du soleil italien y dore les visages, les costumes, les moindres accessoires.

Une peinture qui ornait jadis le maître-autel des Récollets ou Minimes, à Bruges, et que possède maintenant la cathédrale, inspire les mêmes réflexions et donne également la plus haute idée de l'artiste. On y voit le Rédempteur crucifié, sa mère, saint Jean et un moine de l'ordre auquel appartenait le tableau. Une profonde sensibilité anime les traits, les gestes, les attitudes des différents personnages. Il semble, en outre, qu'un rayon de lumière italienne dorme sur la toile.

D'après ces morceaux, on peut apprécier la manière de Jean van Hoeck; on pourrait même lui restituer quelques ouvrages attribués à d'autres maîtres, par spéculation ou par vanité. Les châteaux et palais de la noblesse autrichienne doivent d'ailleurs en renfermer qui portent encore son nom. Mais ce ne serait pas une entreprise facile que d'y pénétrer. Le catalogue de la galerie du Belvédère, publié en 1858, annonce trois productions de ce peintre qu'il serait important de voir; elles achèveraient de fixer la critique sur le talent d'un maître jadis fameux, auquel l'ignorance des historiens a été si funeste.

Paul Pontius, François van den Steen, Corneille Galle et d'autres encore peut-être ont gravé d'après lui. On retrouve sur leurs estampes le beau dessin, la vive sensibilité, les types heureux, l'imagination délicate et brillante que j'ai admirés dans les tableaux que possède la Belgique.

ALFRED MICHIELS.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le prince Charles de Lorraine possédait de Jean van Hoeck les portraits des archiducs Albert et Isabelle, que l'on comparait aux effigies de Van Dyck.

On voyait chez M. Van Heteren, à La Haye, une Pallas qui embrassait la Prudence et foulait sous ses pieds les Vices.

Le catalogue de la galerie de Vienne rédigé en 1796 annonce comme de Jean van Hoeck :

1° Un *portrait en buste de Philippe IV*, roi d'Espagne, sur toile;

2° Une *Danse de Paysans* avec des figures nombreuses et de petites proportions, également sur toile.

Il indique également un portrait de l'artiste lui-même, en buste, exécuté par un auteur inconnu.

Sur le catalogue de 1858, on ne trouve plus ces indications; elles sont remplacées par trois effigies de l'archiduc Léopold-Guillaume, l'une qui le montre armé de pied en cap, l'autre à cheval et entouré de génies (au fond de ce dernier tableau, on voit en perspective une bataille); sur la troisième toile, un ange le présente à la Madone, qui tient son fils dans ses bras et trône parmi les nuages.

Gravures d'après Jean van Hoeck :

Une *Sainte Famille*, par Paul Pontius. La Vierge, qui tient son fils endormi sur ses genoux, lève la couverture de son berceau pour le coucher.

Une *Sainte Famille*, par François van den Steen. La fille de David s'y apprête aussi à coucher le petit Jésus. Saint Jean-Baptiste porte un flambeau, dont il protége la flamme avec sa main. Cette gravure, dédiée à Justine Marie, comtesse de Schwartzenberg, est d'une extrême rareté. Nous la reproduisons en tête de la présente notice.

Philémon et Baucis recevant Jupiter et Mercure.

Le *Sauveur agonisant*, par Corneille Galle, morceau magnifique, plein de sentiment et d'animation.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Flamande. *Histoire, Chasses, Bambochades.*

JEAN MIEL

NÉ EN 1599. — MORT EN 1664.



S'il est vrai que la postérité n'ait jamais tort, il faut regarder Jean Miel comme un peintre de pastorales et de bambochades, bien qu'il se soit illustré de son vivant par des tableaux de dévotion et des sujets historiques traités dans le grand. En le rangeant parmi les peintres de figures familières et grotesques, l'histoire n'a fait que se conformer au goût décidé que Jean Miel manifesta pour ce genre de peinture.

Flamand d'origine, Jean Miel eut beau faire le voyage de Rome, entrer sous la discipline d'un maître sévère et classique, apprendre son art dans toute la dignité que lui prêtait l'école romaine, il resta malgré lui un peintre flamand, et retrouvant au milieu d'une ville où brillaient alors le Dominiquin, André Sacchi, Nicolas Poussin, le Caravage et Claude Lorrain, un de ses compatriotes, le facétieux Pierre de Laer, si connu déjà sous le nom de Bamboche, il fut entraîné vers la manière de ce peintre spirituel des gueux, des voleurs, des rudes pâtres de la Sabine, des palefreniers et des lansquenets; manière toute nouvelle pour des Romains, mais qui devait plaire du premier coup à un artiste originaire des Pays-Bas. Né en 1599, aux environs d'Anvers, dans

un village que D'Argenville appelle *Vlanderen* (confondant la *Flandre* avec un village qui n'a jamais existé)[1]. Jean Miel reçut les premières leçons de Gérard Seghers, élève lui-même de Rubens. Il fut donc tout préparé dès sa jeunesse à pratiquer et à comprendre la grande peinture, dans laquelle Gérard Seghers s'était fait un nom. Aussi, lorsqu'il entreprit le voyage de Rome, pélerinage obligé dans ce temps-là pour quiconque aspirait à la consécration de son talent, Jean Miel était déjà un fort habile homme. Je ne sais quel sobriquet lui fut donné lorsqu'il fut reçu par la bande joyeuse qu'avaient formée à Rome les peintres flamands, hollandais et allemands, et qui étaient en possession de baptiser les étrangers nouveaux-venus; mais il est certain qu'il connut bientôt le hollandais Pierre de Laer, qu'on venait de surnommer Bamboche, parce qu'il était contrefait, bossu et semblable à ces poupées que les Italiens appellent *bambozzo*[2]. Cet artiste original, plein de verve, de gaîté et d'esprit, j'allais presque dire de génie, était arrivé dans Rome quelques années avant Jean Miel, et, au milieu des solennités de la peinture romaine, à deux pas des fresques sublimes du Vatican, sous les yeux du grand et grave Poussin dont il conquit l'amitié, il s'était créé un genre à part, le genre des *Bambochades*, auquel il donna son nom. Les descendants de Raphael, qui n'avaient guère mis en scène que des dieux, des saints, des héros ou des papes, ne furent pas peu surpris de voir entrer dans le domaine de la peinture, les paysans, les gardeurs de buffles, les voiturins, les *piferari*, les servantes d'auberge, les bandits, les bohémiens et les joueurs de stylet. Le Bamboche, joyeux viveur, s'était fait pardonner cette espèce de scandale à force de facéties, de bons mots et de gambades; mais l'ensemble de l'école romaine, retenue par l'influence de Zampieri et de Nicolas Poussin, n'en était pas moins resté fidèle aux grandes traditions de l'art, du moins quant au choix des sujets. Quelques-uns cependant, et par exemple Michel-Ange des Batailles et Jean Miel, furent séduits par cette manière piquante du Bamboche qui faisait sourire Nicolas Poussin dans sa toge; le clair-obscur y jouait d'ailleurs un grand rôle : or, c'était justement l'époque où le Caravage avait inauguré la *manière forte*, c'est-à-dire les violents contrastes de lumière et d'ombre, qui flattaient l'œil de notre Valentin et attirèrent un instant le Guide lui-même. Ce qu'avait fait en grand le Caravage, Pierre de Laer le fit en petit, mais ce qui n'était pas supportable dans le premier était au contraire charmant dans l'autre; car des goujats en guenilles jouant aux cartes sur un tambour, peuvent nous plaire dans un tableau de chevalet, tandis que la *Mort de la Vierge* perd bien quelque chose, ce me semble, à être représentée comme une scène de domestiques.

Voilà donc la fantaisie, comme nous dirions aujourd'hui, importée à Rome par un Hollandais; les Italiens ne s'y trompent point, ils donnent tout de suite aux familiarités du Bamboche le nom de caprices, *capricci* en bonne part, en mauvaise part *bambocciate*. Jean Miel, disons-nous, s'adonna de bon cœur au genre du paysage, des animaux, des grotesques et en général à toute cette partie secondaire de l'art qu'affectionnent les peintres naturalistes. Il s'y montra si habile, que le savant André Sacchi l'appela dans son atelier, voulant s'en faire un aide pour les travaux qu'il devait exécuter au palais Barberini, dans les appartements du rez de chaussée. Entre autres peintures, il y en avait une, en forme de frise, qui devait représenter la cavalcade pontificale; celle-là fut dévolue spécialement à Jean Miel; mais comme il y travaillait, une dissidence éclata entre Miel et André Sacchi, occasionnée sans doute par les malicieuses remarques de quelque ami officieux : les deux artistes en vinrent à de vives paroles, et André s'étant mis en colère, renvoya durement Jean Miel en lui disant *d'aller faire ailleurs ses bambochades*[3]

Jean Miel, piqué d'une telle boutade, en conçut pour quelque temps du dégoût à l'endroit des sujets familiers qu'on venait de lui reprocher si amèrement. Le chevalier Bernin, qui l'avait pris en amitié, lui donna des conseils dans ce sens, et voulant s'attacher aux grandes figures, il fit un voyage en Lombardie pour y étudier les ouvrages des Carrache et surtout la merveilleuse coupole du Corrège, à Parme. Cette excursion fut profitable à son talent, elle agrandit ses idées, développa ses aptitudes, et à son retour dans Rome, il y parut si habile que les travaux lui vinrent de toutes parts. L'église de San-Lorenzo in Lucina

[1] Mariette en fait la remarque dans les notes manuscrites dont il a enrichi l'*Abecedario pittorico* du père Orlandi.

[2] Voir, dans cette *Histoire*, la vie de Pierre de Laer.

[3] Andrea forte si disgusto con esso, e venuto in collera gli disse, *che egli se ne andasse a dipignere le sue bambocciate*. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, tomo XIII.

lui commanda le *Miracle de saint Antoine de Padoue*. Le pape Alexandre VII lui fit peindre dans sa galerie de Monte-Cavallo l'histoire de Moïse frappant le rocher. En 1656, au Vatican, il exécuta, pour ce même Alexandre VII, des peintures à fresque dans une chapelle voisine de la chambre du pape; et au palais Raggi il représenta, dans deux tableaux en forme de frise, la rue del Corso, où se font les mascarades de Rome. Ces divers ouvrages étaient assez noblement traités et d'une bonne couleur ; mais son dessin, en ces grandes occasions, n'avait pas autant de correction et de finesse qu'il en montrait dans ses petites toiles.

Quelques peintures de Jean Miel, qui avaient été envoyées de Rome en Piémont, firent connaître ce peintre à la cour du duc de Savoie. Charles-Emmanuel l'invita gracieusement à venir à Turin et Jean Miel, s'y étant



A. Paquier del. J. MIEL. P. CARBONNEAU. SC.

LA DANSE.

rendu en 1659, y fut reçu avec beaucoup d'affabilité et de courtoisie, *con tratti di benignità e d'amore*, dit le biographe italien. Il est vrai de dire qu'une fois à la cour de Charles-Emmanuel, il devint, pour ainsi parler, la propriété du duc. Des travaux importants l'y attendaient. Sur le soffite de la grande salle où se tient la garde du roi, dit Lanzi, on voit quelques tableaux de Miel, qui, au milieu des représentations fabuleuses des dieux du paganisme, renferment des faits véritables à la gloire de la maison royale. Il en peignit une partie à fresque, une partie à l'huile, et le tout de grandeur naturelle en onze morceaux. Mais les peintures qu'il fit avec le plus de goût, comme étant le plus en harmonie avec son tempérament, furent celles qu'on lui commanda pour la maison de chasse, appelée la *Vénerie royale*. Là, il fit voir toutes les qualités de peintre que la vocation lui avait données et que la fréquentation de Bamboche développa : l'intelligence de la perspective, une grande vigueur de clair-obscur, l'observation non pas tant naïve que spirituelle, des mouvements, des gestes, des attitudes, des costumes, du jeu des physionomies, de tout ce qui importe à la représentation des scènes de la vie commune. C'étaient des *Rendez-vous de chasse* avec un nombre infini de

petites figures, le *Départ des chasseurs* et la *Curée*, avec les écuyers, les fauconniers, les valets et les chiens. C'était l'*Aller au bois*, c'était le *Laisser-courre* où se voit au milieu d'un magnifique paysage, un cerf poursuivi par des lévriers. Jean Miel mit dans ces peintures beaucoup de relief et de naturel, je ne dis pas le feu de Rubens, mais quelque chose de cette saveur pittoresque dont Pierre de Laer avait fourni le modèle dans ses *coups de pistolet* et que poussait si loin le peintre génois Benedetto Castiglione. Aussi toutes ces chasses furent-elles gravées au burin et les estampes rapportées au livre que l'on publia sous les auspices de la cour de Turin, avec ce titre : *Veneria, disegnata e descritta dal conte Amedeo di Castellamonti*. La récompense du peintre fut digne d'un prince qui aimait les arts autant que la chasse. Comblé d'honneurs et de biens, Jean Miel fut décoré de l'ordre de Saint-Maurice et en reçut la croix ornée de diamants, comme le raconte Cristofano Orlandi, son disciple favori.

Cependant Jean Miel n'avait pas plutôt mis la main à quelque tableau d'église, que son naturel, chassé pour un instant, revenait au galop. S'il est vrai que l'on se crée souvent un penchant factice pour les choses que l'on ne sait point, il est rare qu'on n'ait pas une inclination réelle pour ce que l'on sait faire le mieux. Jean Miel ne manquait aucune occasion d'encadrer en de petits tableaux ses personnages de prédilection qui, sans toucher à la caricature, atteignaient aux dernières limites de la vérité. On peut affirmer, quand on a parcouru son œuvre, je veux dire tout ce que l'on a gravé d'après lui, qu'il mena dans Rome à peu près une vie semblable à celle qu'y menaient dans le même temps Valentin, Callot, le Bamboche. Sans se croire obligé de prendre leurs mœurs, il étudiait de près les héros familiers de sa peinture de chevalet, le muletier devant la porte des hôtelleries, les voyageurs à la dinée, festinant au soleil et faisant mettre leur monture à l'auge, les pâtres romains au repos sur quelque ruine, les chasseurs en halte, les paysans sur le seuil du cabaret, les bandits dans les repaires où Valentin les surprenait tantôt organisant des concerts *de famille*, tantôt se faisant dire la bonne aventure par des bohémiennes au teint cuivré, et enfin ces équivoques gentilshommes dont l'Italie abondait alors et qui étaient toujours prêts à donner un coup de couteau pour de l'argent et à conduire l'étranger dans des lieux suspects. Il n'est pas de galerie un peu riche qui ne possède un de ces tableaux de Jean Miel, conçus et exécutés dans le genre où il excellait et qui seul l'a fait connaître aux amateurs de l'Europe, ses autres ouvrages n'étant jamais sortis des églises de Rome, des résidences du pape et des palais de Turin. Ainsi, il est remarquable qu'à Rome même, le cardinal Fesch, dans sa fameuse galerie, n'avait de Jean Miel qu'une bambochade, assez leste par l'intention, mais qu'il nous sera bien permis de décrire, du moment qu'un cardinal se crut permis de l'avoir. « Un homme d'assez mauvaise mine, dit M. George[1], entièrement enveloppé dans son manteau, accompagne un jeune militaire et vient de s'arrêter avec lui à deux pas d'une maison particulière, vers laquelle les a conduits un pauvre diable délabré et couvert de haillons. Tandis que notre militaire compte dans sa main la monnaie qui doit le débarrasser de son guide, une jeune fille que la curiosité excite ou que la visite de l'étranger intéresse, s'est avancée à la fenêtre dont elle soulève le store avec précaution. Une petite partie de la ville de Rome, que l'on aperçoit dans l'éloignement à travers une voûte cintrée qui, en s'élançant de la maison, traverse la voie publique, ferait croire à l'élévation du lieu et surtout à son isolement. » Nous n'ajouterons rien à cette description, qui nous paraît assez claire dans sa demi-obscurité. Tel était l'échantillon du talent de Jean Miel que possédait cet illustre prince de l'Église, qui aima la peinture presque autant que la messe. Au Louvre et dans les célèbres cabinets de Londres, on ne rencontre non plus que des paysanneries de Jean Miel, de joyeuses *dinées*, des danses villageoises, des joueurs de vielle ou de chalumeau, des scènes enfin toujours empruntées à la vie commune. On connaît de lui les *Plaisirs du paysan*, faisant pendant aux *Plaisirs des seigneurs*, deux charmantes compositions auxquelles la pointe fine et mordante de notre graveur français Jacques-Philippe Lebas, a conservé tout leur charme, tout le piquant de leur effet, et pour parler comme parleraient Diderot, Chardin et Dandré-Bardon, tout leur ragoût pittoresque. On peut dire que par le choix de ses modèles et par sa manière de les peindre et surtout de les éclairer, Jean Miel ressemble en petit au Valentin. Il y a même

[1] Catalogue de la vente du cardinal Fesch. *Rome*, 1845.

je crois, dans son talent, beaucoup plus de la malice française que de la naïveté flamande. Mais si on les considère comme des tableaux de mœurs, ces petits sujets nous reportent très-fidèlement à l'Italie de ce temps-là, qui sous tant de rapports est encore la même aujourd'hui. Le Jean Miel qui parut à la vente du duc de Choiseul était un ravissant modèle de cette observation intelligente des mœurs populaires et une fidèle image de ce qui se passe deux fois par jour à la porte des monastères italiens, assez semblables sur ce point aux communautés espagnoles, lorsque les pauvres viennent au son de la cloche recevoir l'aumône que leur distribue l'économe du couvent. Quelle florissante et rubiconde figure que celle du frère capucin qui préside à la répartition des



DEPART POUR LA CHASSE.

pains et des soupes, et comme le contraste se présente naturellement, sans qu'on le cherche, entre la prospérité du moine et la maigreur de ces pauvres diables, entretenus dans leurs guenilles et dans leur paresse par la pieuse hospitalité du monastère ! Et comme la composition se termine et se couronne bien par le joli campanile du couvent, dont la vue réjouit l'âme et inspire le goût du cloître, surtout quand on regarde la verdure qui interrompt les lignes de tous les murs et laisse deviner, par delà, un riant jardin avec ses plates-bandes que remue la bèche du moine en récréations !

Le procédé constant de Jean Miel dans ses petits tableaux est de tenir ses fonds clairs et de donner beaucoup de vigueur aux ombres des premiers plans. Il appliqua ce principe à ses peintures du château de la Vénerie, mais avec la discrétion que demandent des peintures murales qu'il faut toujours comprendre comme il les comprit, c'est-à-dire dans une manière plus décorative, et comme un simple ornement devant embellir des salles que les veneurs ne font que traverser en se rendant à la chasse véritable. Quant à la composition, bien

qu'elle ait du mouvement, on y sent quelque chose d'officiel et de convenu qui annonce un peintre fort peu chasseur. Le cerf de Jean Miel a des tournures assez primitives, il faut l'avouer, et qui rappellent, du moins dans la gravure qu'en fit le sieur Tasnière, les estampes un peu frustes de la *Vénerie* de Dufouilloux. Les autres animaux de la chasse, le lièvre, l'ours, le sanglier, les chiens même sont dessinés d'une façon tellement rudimentaire qu'on serait tenté de croire que Jean Miel vit la plupart de ces bêtes seulement dans de vieilles estampes. Au lieu d'écumer comme font ceux de Rubens, ses chiens s'approchent avec ménagement et convenance de la bête rendue, et tout se passe, non comme un combat, mais comme un plaisir réglé d'avance. Pour ce qui est des figures humaines et des divinités mythologiques — ces dernières sont peintes dans les plafonds et sur les compartiments le plus élevés de la muraille — on y retrouve le talent de Jean Miel pour disposer clairement les masses, accuser les plans, bien choisir et bien contraster les attitudes. Au dessous des déités de la fable, naturellement placées dans le ciel des lambris, les panneaux plus à portée de l'œil représentent des dames en chapeaux à plumes et jupes longues, suivant la chasse et semblables à celles que plus tard nous verrons passer, à la suite de Louis XIV, dans les carrousels de Van der Meulen.

Les eaux-fortes de Miel ne sont pas moins recherchées que ses petits tableaux. Cependant le peintre-graveur me semble, dans les premières pièces qui composent son œuvre [1], inférieur à Pierre de Laer. Comparée à celle du maître hollandais, sa pointe manque de légèreté et de vigueur. Le clair-obscur en est toutefois bien entendu, c'est-à-dire que les objets s'enlèvent heureusement les uns sur les autres. Mais là où Jean Miel a manié la pointe en maître, c'est dans les eaux-fortes qu'il composa pour le livre intitulé : *Fabiani Stradæ, de bello belgico decades duæ*. Ces estampes, au nombre de trois, sont des chefs-d'œuvre de gravure à l'eau-forte. Elles représentent, la première, le *Siége de Maestricht* par Alexandre de Parme, en 1579 ; la seconde, la *Prise de Maestricht ;* la troisième, la *Prise de Bonn* par le prince de Chimay, en 1588. Jean Miel a conduit en peintre ces trois estampes ; moins précis, moins sec que Jacques Callot, il a su y mettre un peu de la confusion d'une bataille, avec toute la clarté désirable dans une gravure de ce genre qui n'est nullement de caprice. Le travail de la pointe n'a rien de régulier ni de froid. Au contraire, elle est maniée avec franchise comme un pinceau. D'un point de vue que le peintre a placé très-haut, on voit se dérouler toute la bataille, ou pour mieux dire les travaux du siége. Les Espagnols, campés dans des bastions ouverts à la gorge, tirent du canon et du mousquet sur les Belges qui font une sortie. On distingue dans les pièces du *Siége* et de la *Prise*, des épisodes assez habilement ménagés pour ne pas trop distraire l'attention et rompre l'unité du morceau. Ici, c'est Alexandre de Parme, général de l'armée espagnole, que l'on voit porté sur un espèce de fauteuil. Là, c'est un capitaine blessé, Fabio Farnese, que l'on transporte étendu sur un brancard. La *prise de Bonn*, par le prince de Chimay, en 1588, n'est pas moins intéressante ni moins bien réussie. Le spectateur est supposé en observation sur une tour. La ville fortifiée baigne ses murs dans le Rhin, qui traverse la composition par le milieu ; elle est entourée de redoutes d'où les Espagnols font jouer leurs batteries et que l'œil reconstruit très-bien avec leurs angles saillants et rentrants, à travers la fumée du canon qui les enveloppe. Mais je laisse au docte Bartsch, passé maître en ces matières, le soin d'apprécier ces belles et rares estampes.

Pour en revenir aux peintures de Jean Miel, il est aisé de les reconnaître, bien qu'elles ressemblent à celles de Bamboche et de Michel Ange Cerquozzi, qu'on appelle aussi Michel Ange des batailles et Michel Ange des bambochades. Une couleur forte, des oppositions tranchées de lumière et d'ombre comme les présentent toujours les objets étudiés en plein soleil, des ciels clairs, distinguent les tableaux de Miel. Chez lui les figures se détachent le plus souvent les unes des autres par l'ombre même qu'elles produisent. Quelquefois ces charmants petits sujets peints sur des toiles imprimées en rouge, comme celles dont se servit trop fréquemment le Poussin, ont poussé au noir ; mais ordinairement ses teintes sont douces et dorées, et le tout ensemble est harmonieux, plein de chaleur et blond, surtout dans les lointains, le piquant de l'accentuation étant réservé pour les devants.

Salvator Rosa, du temps même où florissait Jean Miel, s'élevait dans ses *satires* contre ce genre de peintures familières que les Hollandais avaient introduit et fait accepter dans Rome. Chose étrange ! ce Salvator si

[1] Celles qui portent les numéros 1, 2 et 3 du catalogue de Bartsch.

romantique, si novateur lui-même, cet aventurier de l'art qui savait si bien descendre aux sujets du Bamboche et peignait lui aussi des goujats jouant aux cartes sur un tambour, mais en ayant soin de les dissimuler sous des casques éclairés d'une lueur sinistre et sous des cuirasses qui leur prêtaient un faux air de héros, ce même Salvator, dis-je, s'avisa de trouver ignobles les compositions de Pierre de Laer et de Jean Miel. Il disait tout haut que les peintres pas plus que les grands, ne devraient donner place dans leurs ateliers ou dans leurs galeries



CH. LACOSTE. d. JEAN MIEL. PS. TRICHON. SC.

HALTE DEVANT L'AUBERGE.

à de semblables images, tant il est vrai qu'on ne voit jamais la poutre qu'on a dans les yeux, suivant l'expression de l'Évangile, mais que toujours on aperçoit la paille qui est dans l'œil du voisin. Le judicieux Lanzi a parlé de Jean Miel en peu de mots, et en a dit précisément ce qu'il convient d'en penser. Noble dans ses idées, grandiose, élevé au-delà de ce que sont ordinairement ses compatriotes, ayant une grande intelligence de la perspective, remarquable par une vigueur de clair-obscur qui n'exclut point la délicatesse du coloris, surtout dans les tableaux de cabinet, il eut un talent singulier pour les figures de proportion moyenne... Homme d'un esprit supérieur, ajoute Lanzi, qui se fit applaudir à Rome par des peintures facétieuses, et en Piémont par des peintures d'un genre sévère !

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Jean Miel a gravé un petit nombre d'eaux-fortes, d'une pointe légère et ferme. Bartsch les a décrites au nombre de neuf dans le premier volume du *Peintre-graveur*. En voici une indication sommaire :

1° *Le Berger*. Il est assis sur un tronc d'arbre abattu, vu de trois quarts, et il joue de la cornemuse; à gauche, à une petite distance, on voit trois chèvres dont une est debout. A droite, est le chien du berger, entre le tronc d'arbre et une petite haie. Aux pieds du berger, sont une gibecière et une gourde. Au bas de la gauche est écrit : *Gno* (Giovanno) *Miele fecit et inv.*

2° *La Vieille*. Une vieille femme assise cherche les poux à une petite fille dont elle tient la tête sur ses genoux. A gauche est un bât, et un peu plus loin est un âne ; dans le fond à droite une chaumière et un arbre ; derrière la vieille, une poule et ses poussins dans un panier.

3° *L'épine dans la plante du pied*. Un paysan italien posant sa jambe gauche sur son genou droit, se tire une épine de la plante du pied. Un panier, dans lequel on voit une bouteille, est placé derrière son dos, et près de lui, sur le devant à gauche, repose son chien. Au bas sur une pierre : *Miele fec.*

Ces trois pièces ont 25 centimètres de largeur sur 14 environ de hauteur.

4° *Le Siége de Maestricht, par Alexandre de Parme, en* 1579. Cette ville occupe toute la largeur de l'estampe. Les Espagnols sont occupés à divers travaux de siége et à combattre les Belges qui font une sortie. On distingue sur le devant un capitaine blessé (Fabio Farnese) porté sur un brancard. Au haut de l'estampe une large banderole avec l'explication en latin des divers groupes. Au bas de la droite, on lit : *Jons Miele fecit et inv.*

5° *La Prise de Maestricht*. La ville est attaquée de toute part par les Espagnols. Sur toute la largeur du devant, est représentée une marche triomphale, dans laquelle on distingue Alexandre de Parme, général de l'armée espagnole, porté sur une espèce de fauteuil. Une banderole comme à la pièce précédente, et au bas : *Jons Miele fecit.*

6° *La Prise de Bonn, par le prince de Chimay, en* 1588. La ville est sur les bords du Rhin qui règne sur toute la largeur de l'estampe ; elle est entourée de redoutes d'où les Espagnols font jouer leurs batteries. Sur le devant un groupe de cavaliers. Vers la droite, le prince de Chimay à cheval donne des ordres. Une banderole occupe le haut, et au bas de la droite, on lit : *Jons Miele fecit et inventor.*

— Ces trois estampes, qui sont extrêmement rares, et j'ajoute de la plus grande beauté, ont été gravées pour un ouvrage en deux vol. in-folio qui a pour titre : *Fabiani Stradæ de bello Belgiço decades duæ. Romæ*, 1640. Elles portent 32 centimètres de largeur sur 42 environ de hauteur.

7° *L'Assomption*. La sainte Vierge sur un nuage, entourée de chérubins. Elle est à genoux, les bras au ciel. Au bas sont les douze apôtres, parmi lesquels on distingue saint Pierre aux clefs qui sont à ses pieds. Au bas de la gauche est écrit : *J. Miel fe.* Ce morceau est très-rare. Il a 32 centimètres de largeur sur 25 environ de hauteur, plus, en bas, une marge de 15 millimètres.

8° *Frontispice de livre*. Un guerrier romain tient un drapeau déchiré, sur lequel est écrit : *quanto lacero più, tanto più bella*. Il a le pied gauche appuyé sur le socle d'un piédestal orné du titre : *la poverta contenta*...etc. Au bas de la droite est écrit : *Joan Miele fecit.*

9° *Ganymède enlevé par Jupiter*. Il a le bras gauche passé autour du cou de l'aigle et tient de la main droite élevée le bout d'une draperie passée autour de ses reins. L'aigle a les ailes déployées. Sur le devant, à gauche, près d'un tronc d'arbre, est le chien de Ganymède qui le regarde avec anxiété. Au bas de la droite, les mots *Mielle Roma* sont tracés à rebours d'une pointe très-fine. Ce morceau est extrêmement rare. Il a 18 centimètres environ de haut sur 13 centimètres de large.

A la VENTE DEBOIS, en 1843, les pièces n°s 1, 2 et 3, furent vendues 30 fr. — Mais les pièces 4, 5 et 6, qui leur sont bien supérieures par la composition et la beauté du travail, s'élevèrent à 79 francs.

Les tableaux de Jean Miel ne sont pas très-rares, mais ils sont très-estimés. Ils sont répandus partout : il n'est pas de musée ni de collection particulière un peu riche où l'on n'en trouve.

Le MUSÉE DU LOUVRE contient cinq tableaux de ce maître : 1° *le Mendiant*, 2° *le Barbier napolitain*, 3° *Paysage*, 4° *Halte militaire*, 5° *la Dînée des voyageurs.*

Les tableaux religieux ou historiques de Jean Miel se retrouvent :

Dans les églises de Rome, notamment à San-Lorenzo in Lucina, où l'on voit un *saint Antoine de Padoue* — au Vatican, où il peignit à fresque dans une chapelle voisine de la chambre du pape — dans la galerie de Montecavallo, où il représenta *l'Histoire de Moïse* — à Turin, dans l'ancien palais des ducs de Savoye, où il fit, moitié à fresque, moitié à l'huile, dans la salle des gardes, onze morceaux tirés de la Fable. Il y représenta aussi dans la maison de chasse qu'on appelle *Vénerie royale*, divers sujets appropriés à la destination du château, le *Départ des chasseurs*, un *Rendez vous de chasse*, une *Curée*, et dans de plus petites dimensions, *l'Aller au bois* et le *Laisser-courre*. Ces ouvrages ont été gravés dans le livre qui a pour titre VENERIA, *disegnata e descritta dal conte Amedeo di Castellamonte.*

Jacques-Philippe Lebas, Valet, Daullé, Dupreil ont gravé diverses pièces d'après Jean Miel.

Voici les prix de ses tableaux, que nous relevons dans les ventes les plus notables :

VENTE DUC DE CHOISEUL, 1772. *Saint François* distribuant l'aumône à la porte de son couvent. Ce tableau, précédemment vendu 1,800 livres à la vente Gaignat, fut adjugé ici pour 2,000 livres. — *Paysans italiens*. C'est un divertissement. La principale figure tient une bouteille à la main et danse au milieu de la place. — 1,000 livres.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777. *Saint François* distribuant l'aumône, provenant de la vente précédente. — 1,803 livres. Adjugé au duc de Chabot.

VENTE RANDON DE BOISSET, 1777. *La Bohémienne*. Elle dit la bonne aventure à un jeune garçon. Le tableau se compose de onze figures dont un homme à cheval sur le premier plan. — 2,100 livres.

VENTE DUCHESSE DE BERRI, 1837. Un tableau de Jean Miel, représentant une *Dispute*, fut vendu 2,200 fr.

VENTE CARDINAL FESCH, 1845. *L'Etranger et le Commissionnaire*. C'est le tableau dont nous avons parlé plus haut dans la biographie du peintre. On en trouvera une description détaillée dans le catalogue de M. George. — 48 scudi : environ 260 fr.

Les dessins de Jean Miel sont quelquefois à la plume, quelquefois à la pierre noire, lavés à l'encre de Chine ou touchés au bistre. Ils sont pleins d'esprit et d'effet et fort estimés. Aux VENTES NEYMAN, DUC DE TALLARD et autres, des dessins de ce maître allaient au prix moyen de 40 francs. Un *Opérateur jouant une farce*, joli dessin à la plume, monta jusqu'à 128 livres, en 1750.

Miel signait souvent ses tableaux d'une simple initiale, comme ci-dessous.

M 1647

Impr. BÉNARD et Comp, rue Damiette, 2.



École Flamande. *Animaux, Intérieurs de cuisine*

ADRIEN VAN UTRECHT

NÉ EN 1599. — MORT EN 1652.



Pour apprécier Adrien Van Utrecht à sa vraie mesure, il faut se rappeler qu'il peignait, dix ans avant Jean Fyt, ces tableaux d'animaux vivants ou morts, ces pièces de gibier, ces fruits et ces ustensiles de chasse, que nous admirons aujourd'hui dans la salle à manger des maisons somptueuses. Il ne possède pas au même degré que lui la finesse du pinceau, la délicatesse des colorations légères; ses lumières sont parfois un peu lourdes, mais Van Utrecht n'a pas moins que Jean Fyt la sûreté de la main, la franchise de l'exécution et surtout un admirable sentiment de la nature et de la vie. Il est regrettable que ses œuvres, peu nombreuses d'ailleurs, ne soient pas connues de tous les curieux. Si nous avions au Louvre un seul de ses tableaux, nous serions plus à l'aise pour montrer que les Flamands ne se trompent pas en tenant en haute estime ce maître habile qui a ouvert le chemin à Jean Fyt et à bien d'autres.

Quoique son nom paraisse révéler une origine hollandaise, Adrien Van Utrecht est né à Anvers le 12 janvier 1599. On a raconté qu'ayant commencé à peindre des oiseaux, en amateur et pour distraire ses loisirs, il y réussit si heureusement qu'il prit la peinture au sérieux, faisant ainsi, de ce qui n'avait d'abord été qu'un jeu pour lui, l'occupation constante de sa vie. D'un autre côté, on a prétendu, sur la foi de je sais quel texte mal compris, que Van Utrecht était empailleur d'oiseaux. A ces historiettes, les auteurs du catalogue du musée d'Anvers répondent, preuves en main, que, dès l'âge de quinze ans, c'est-à-dire en 1614, le jeune Van Utrecht entrait dans l'atelier d'un peintre peu connu, Herman de Ryt, et, qu'à la suite des études qu'il fit sous sa direction, il fut reçu maître de Saint-Luc, le 14 août 1625.

Il existe au musée de Rotterdam un tableau qui prouve que dès cette époque, ou du moins très-peu de temps après, le talent de Van Utrecht était déjà complétement formé. Cette peinture, qui est datée de 1627, représente un coq, une poule et ses poussins effrayés à la vue d'un épervier qui les menace : la vigueur du coloris, la justesse des attitudes et la fermeté du pinceau montrent que l'artiste n'avait déjà plus rien à apprendre. Ce tableau constitue cependant une sorte d'exception dans son œuvre, car il représente des oiseaux vivants; et, ainsi que nous le verrons par la suite, Van Utrecht s'est attaché de préférence à peindre des animaux morts, du gibier entassé sur une table, au milieu de fruits, de légumes et de riches accessoires.

Après avoir ainsi donné une première preuve de son talent, Adrien Van Utrecht songea à se marier. Il épousa, le 5 septembre 1627, Constance Van Nieulant, la fille d'un artiste qui, non content de peindre des tableaux d'architecture et de ruines, se piquait aussi de bel esprit et poussait le zèle jusqu'à faire des tragédies. Constance elle-même, bien qu'elle n'eût encore que seize ou dix-sept ans, ambitionnait déjà le laurier poétique, et elle fit si bien qu'elle mérita plus tard les éloges des lettrés de son temps.

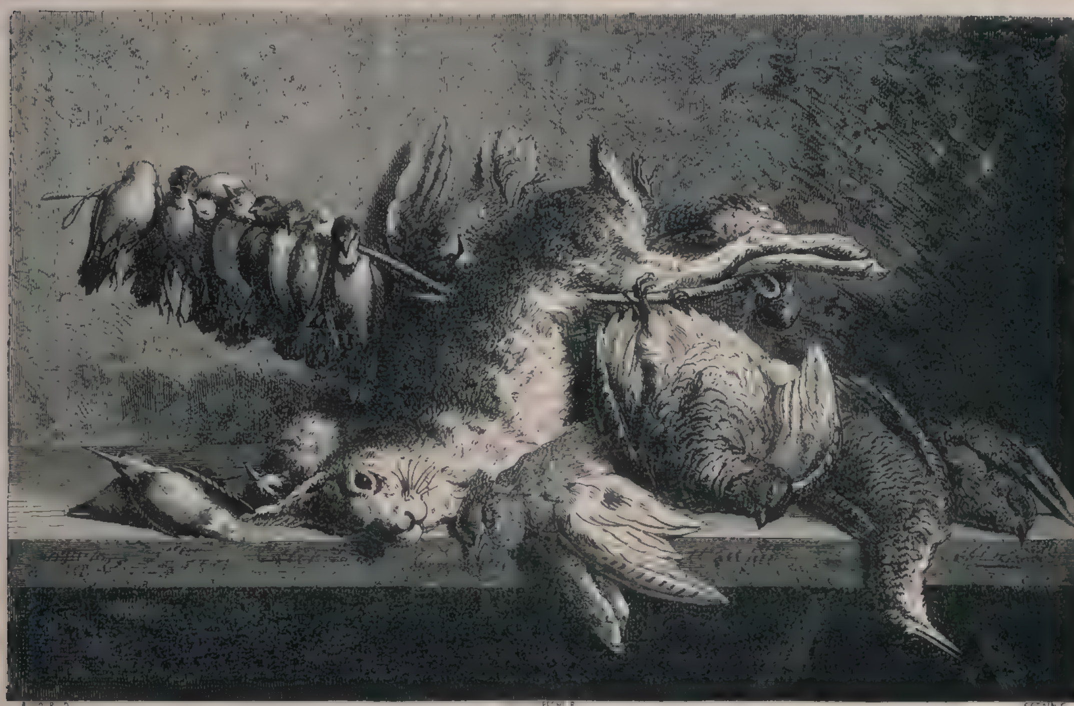
A ces qualités un peu mondaines, Constance Van Nieulant joignait des mérites qui, essentiellement flamands, ne déplurent pas à Van Utrecht. Elle fut une excellente et surtout une active mère de famille, et, dans l'espace de vingt ans, elle donna douze enfants à son mari. Il serait sans intérêt de redire ici les prénoms de tous ces enfants, qui n'appartiennent pas à l'histoire ; mais il est curieux de rencontrer parmi les parrains qui les assistent au baptême : Simon de Vos, beau-frère de Van Utrecht; Guillaume Van Nieulant, son beau-père ; Gérard Seghers, Jacques Moermans, l'élève de Rubens, et d'autres encore. Il y faut voir la preuve de ce fait que Van Utrecht avait d'étroites relations de parenté ou d'amitié avec tous ces artistes, et qu'il tenait un rang honorable dans la corporation des peintres d'Anvers.

Les biographes de Van Utrecht racontent qu'il a beaucoup voyagé. D'après la note, si curieuse d'ailleurs, qui accompagne son portrait dans le recueil de Corneille de Bie, il aurait visité « la France, la Provence, l'Italie et l'Allemagne. » Nos informations particulières ne nous fournissent aucune donnée sur ces prétendus voyages; nous savons seulement que les tableaux de Van Utrecht sont peut-être moins rares en Allemagne que partout ailleurs; mais nous n'avons trouvé nulle part la trace d'une excursion de Van Utrecht en France. D'un autre côté, comme il est prouvé par des dates authentiques que l'artiste a presque toujours résidé à Anvers, nous ne voyons pas trop à quelle époque il aurait pu courir le monde, à moins qu'il n'ait mis à profit le temps qui s'écoula entre la naissance de son premier enfant (22 mai 1629) et celle du second (5 décembre 1633), entr'acte considérable pendant lequel la stérilité relative de Constance Van Nieulant paraît devoir impliquer l'absence de son mari. Quoi qu'il en soit, Van Utrecht était à Anvers en 1633, et il y demeura jusqu'à la fin de sa vie, si laborieusement, si paternellement occupée.

Ainsi que nous l'avons déjà indiqué, Van Utrecht peignait de préférence ce genre, qu'on a si mal nommé « la nature morte. » Il y réussissait d'une façon singulière. Corneille de Bie est admirable à entendre sur ce point. « Son exercice, dit-il en son jargon habituel, son exercice est en fruicts, animaulx mortes et vifs..., princepalement les poulées, cocqs d'Indes et autres oiseaux. » On pourrait parler un meilleur langage, mais on ne saurait dire plus exactement que Van Utrecht, entré de bonne heure dans la basse-cour où Hondekoeter doit, plus tard, faire merveille, s'est complu à peindre, avec leurs vives couleurs, toutes sortes de volatiles et d'oiseaux familiers. Une fois, pourtant, il délaissa ses héros ordinaires pour célébrer un

personnage plus imposant. Le 17 avril 1635, le cardinal Infant Ferdinand d'Autriche arriva solennellement à Anvers; et, en mémoire de cette journée, Van Utrecht exécuta un tableau qui est aujourd'hui conservé à l'Hôtel-de-Ville. Le souvenir, peut-être un peu vague, qui nous est resté de cette peinture nous la montre comme une œuvre ordinaire; mais nous y devons voir la preuve que l'artiste savait peindre les figures, et nous nous permettrons d'en conclure, contrairement aux assertions de quelques-uns, qu'il était parfaitement en mesure de peindre lui-même les personnages qu'on remarque quelquefois dans ses intérieurs de cuisine.

Mais ce n'est pas dans des tableaux tels que l'*Arrivée du cardinal Infant à Anvers* qu'il faut chercher le talent habituel de Van Utrecht. Regardez, au contraire, au musée de Gand, l'*Échoppe d'un marchand de*



NATURE MORTE (Galerie du prince Leuchtenberg).

poissons. Cette peinture est, en son genre, un chef-d'œuvre: jamais le pinceau flamand n'a rendu avec autant d'intimité et de largeur à la fois la rude enveloppe du homard, la difformité amusante du crabe, les écailles argentées des autres poissons. Et quelle exécution solide et loyale! Quel soin dans le détail! Quelle liberté magistrale dans l'ensemble! Van Utrecht a, d'ailleurs, de l'imagination et de la fantaisie; il varie savamment ses sujets. Ainsi, un de ses plus heureux tableaux est celui du musée Van der Hoop, à Amsterdam, dont M. Burger nous donne une minutieuse description : « Toile de huit à dix pieds de large.... Abondance et richesse. Des pâtés, des jambons, un homard, des raisins, des pêches, des citrons sur une table. A gauche, par terre, des instruments de musique; sur une chaise, des vases d'or; en haut, un perroquet; à droite, un grand bassin ciselé, un petit épagneul blanc; au milieu, un singe jouant avec des fruits renversés d'une corbeille. Exécution très-vigoureuse. » Ajoutons que, malgré ce luxe d'accessoires, le tableau de Van Utrecht se compose savamment, et qu'au milieu de cette confusion apparente, la lumière et la couleur font l'unité et l'harmonie.

Van Utrecht n'a cependant pas les colorations brillantes et les grandes allures qui distinguent Snyders,

bien plus que lui voisin de Rubens, dans ses chasses exubérantes et lumineuses; d'un autre côté, il est moins délicat que Jean Fyt, moins attentif au détail, et ses tonalités sont quelquefois opaques et lourdes. Mais il est juste de le placer entre ces deux maîtres, qui n'auraient ni l'un ni l'autre à se plaindre d'être mis en parallèle avec un voisin si digne de leur être comparé. Au dix-septième siècle, on tenait d'ailleurs en grande estime le talent de Van Utrecht. Les Hollandais — c'est Sandrart qui le dit — se disputaient ses tableaux et les payaient fort cher. Il travailla pour de très-hauts personnages, notamment pour le roi d'Espagne, qui, ainsi que le rapporte Descamps, « se saisissoit de presque tout ce qui sortoit de sa main. » Van Utrecht dut à ces nobles clients une vie heureuse et exempte d'inquiétudes; la fortune ne se lassa point de lui sourire, et il était presque riche lorsqu'il mourut à Anvers, en 1652-1653, pendant que David Ryckaert le jeune était doyen de Saint-Luc.

Paul Mantz.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le portrait de Van Utrecht a été peint par Jean Meyssens et gravé par Conrad Waumans.

Le Musée du Louvre ne possède aucun ouvrage de Van Utrecht; mais il existe des tableaux de lui dans les collections suivantes :

Amsterdam (musée Van der Hoop). — *Une table chargée de fruits et de diverses provisions; au bas, des instruments de musique.* C'est le tableau dont nous avons emprunté la description à M. Burger.

Anvers (Musée). — *Un Cygne mort :* d'autres pièces de gibier, des fruits, sont déposés au pied d'un Terme. Fond de paysage, où l'on voit apparaître la tête d'un mulet. Ce tableau qui provient de la collection Van Lanschot, est un peu noir, et ne suffit pas à faire apprécier le talent du maître.

Hotel de Ville. — *Entrée du cardinal Ferdinand d'Espagne en 1635.*

Bruxelles (cabinet de M. Dubus de Gisignies). — *Nature morte.*

Dresde. — *Sur une table, un gobelet d'or, un homard et divers mets : au bas, un épagneul qui agace un chat.*

Gand. — *L'Échoppe d'un marchand de poissons*, avec trois figures de grandeur naturelle : un des chefs-d'œuvre du maître. Signé d'un A et de deux V réunis en monogramme.

Lille. — *Combat de coqs.* Ce tableau a longtemps été attribué à Hondekoeter : il nous paraît douteux qu'il soit de Van Utrecht.

Londres (cabinet de lord Scarsdale). — *Diverses espèces d'oiseaux.*

Cabinet de M. W. Gaedaertz. — *Légumes sur une table*; peinture exposée à Manchester en 1857.

Madrid. — *Un paon, un cygne et plusieurs oiseaux sur une table : à côté, une vieille femme causant avec deux hommes.* (Les figures sont attribuées à Jordaens.) Un autre tableau représentant des *Oiseaux morts, des fruits et des légumes.*

Rotterdam. — *Un coq, une poule et ses poussins effrayés à l'approche d'un épervier* (signé et daté 1627).

Les Musées de Cassel, de Brunswick de Copenhague et la galerie du prince de Leuchtenberg possèdent aussi des tableaux de Van Utrecht.

Vente A. W. (25 février 1863). *Gibier et fruits.* Dans l'intérieur d'une cuisine, une table est couverte de gibier et de fruits de toute espèce; au centre de la composition, une servante tient une volaille d'une main et de l'autre une corde attachée à un croc, où sont pendus plusieurs oiseaux. La figure est attribuée (à tort) à Gaspard de Crayer. Grand tableau de 2 mètres 10 centimètres de large; un peu noir dans les fonds, mais excellent : 505 fr.

IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE



École Flamande. *Histoire, Portraits.*

PIERRE VAN MOL

NÉ EN 1599. — MORT EN 1650.



Si Van Mol n'avait partagé entre deux patries sa vie, son talent et sa renommée, il occuperait sans doute dans l'histoire de l'art une place meilleure; mais, né en Flandre, élevé dans le pays et presque sous les yeux de Rubens, puis volontairement exilé en France, il a été oublié de ses compatriotes sans jouir parmi nous du bénéfice d'une adoption complète. Aussi nul n'a songé à faire sa biographie. Van Mol, écrivent négligemment Florent Le Comte et Félibien, travaillait « aux histoires et aux portraits : » c'est bien peu dire, c'est passer bien vite devant l'ardent coloriste qui, dans plus d'une œuvre heureuse, a touché de si près aux qualités viriles qui ont fait la gloire de l'école flamande.

La vie de Pierre Van Mol est une page blanche où s'inscrivent seulement quelques dates. Lorsqu'il naquit à Anvers en 1599, de grandes choses se préparaient et le temps du renouvellement était proche. Van Mol paraît avoir eu deux maîtres : Wolfart et Seger Van den Grave. Le premier est si peu connu, le second si ignoré, qu'il est difficile à la critique

de dire quelle fut leur valeur réelle. Quoi qu'il en soit, les débuts du jeune peintre furent précoces : il n'avait que douze ans lorsqu'il entra, en 1611, dans l'atelier de Seger Van den Grave, membre de la corporation de Saint-Luc d'Anvers. Il est douteux qu'il soit resté longtemps dans cette école obscure. Rubens étant revenu d'Italie, Van Mol comprit vite en quelles mains était la lumière : il alla droit au peintre inspiré qui rajeunissait alors l'art flamand, et, sans recevoir de lui des leçons directes, il subit désormais son influence. et se laissa conduire par ce vigoureux génie.

Par quelle porte Van Mol entra-t-il dans l'art? par quelle œuvre se fit-il connaître? On l'ignore. Toutefois. parvenu à la maîtrise dans la gilde de Saint-Luc en 1622 ou 1623, il commença dès lors à faire parler de lui; mais si l'on en juge par le petit nombre d'ouvrages qui nous restent de sa main, il ne paraît pas que sa production ait jamais été bien active. Ses tableaux sont rares, même en Belgique. On sait cependant qu'il décora le maître-autel de l'église du prieuré de Groenendal, et qu'il peignit pour la chapelle des tailleurs. dans la cathédrale d'Anvers, une *Adoration des Mages* , qu'on peut voir aujourd'hui au Musée. Cette composition n'est pas sans valeur. La Vierge est assise à droite avec le petit Jésus; aux genoux du divin Enfant se tient un mage, vieillard à barbe blanche, revêtu d'un splendide manteau dont les pans sont soutenus par trois enfants agenouillés. Deux autres mages, des hommes d'armes, des serviteurs entourent le groupe principal. Dans la disposition générale de la scène, et surtout dans le coloris, on reconnaît l'influence de Rubens. Les types reproduits par Van Mol sont dépourvus de style : des yeux habitués aux élégances italiennes n'y verraient certainement que lourdeur et trivialité. Mais par la largeur de l'exécution, par le goût pompeux des étoffes déroulées à grand fracas, Van Mol s'annonçait comme un pur Flamand. Toutefois, l'auteur de l'*Adoration des Mages* dut, en se comparant à ceux qui l'entouraient, sentir sa faiblesse relative. Qu'était-il à côté de Rubens, et même à côté des disciples, déjà glorieux, qui imitaient sa libre manière, sa coloration enflammée? Séduit par l'espoir de tirer en France un meilleur parti de son talent, Pierre Van Mol vint se fixer à Paris.

Nul ne pourrait dire avec exactitude à quel moment du règne de Louis XIII Van Mol abandonna son pays pour le nôtre. Les témoignages contemporains ne le mettent en scène qu'un peu après la mort du cardinal de Richelieu, vers 1643 ; mais le texte qui nous parle de lui à cette date nous donne à supposer qu'il était déjà établi depuis quelque temps parmi nous. Nicolas Wleughels, qui a raconté, dans un si piquant mémoire, la vie de son père Philippe, nous montre ce dernier arrivant vers cette époque à Paris en compagnie du jeune Wolfart, le fils de celui qui avait été naguère le maître de Van Mol. Les deux Flamands avaient pour Van Mol des lettres de recommandation; ils le cherchèrent longtemps par la ville et parvinrent enfin à le découvrir en son logis de la rue Taranne. Le brave peintre les reçut comme des messagers de la patrie ; il les mit en relation avec les membres de la petite colonie néerlandaise et leur fit faire leurs premiers pas dans le monde [1].

Il est bon de dire, en effet, que Pierre Van Mol, si oublié qu'il soit aujourd'hui, paraît avoir été, pendant la minorité de Louis XIV, tenu pour quelque chose par la société polie et littéraire du temps. Un poëte d'un assez triste renom, Scudéry, nous apprend dans des vers ridicules, qu'il peignit « la marquise de Rambouillet regardant le marquis de Pisani mort. » Or, le marquis de Pisani, fils de la savante Arthénice, fut tué au mois d'août 1645 à la bataille de Nortlingue. Nous savons, par le témoignage du même écrivain, que Van Mol fit, à peu près à la même époque, le portrait de la fameuse Mlle de Bouteville, au moment où elle allait devenir la duchesse de Châtillon, et mériter, par ses galantes prouesses, une place dans le roman satirique de Bussy [2]. Faut-il dire encore que Van Mol a peint les portraits du cardinal Mazarin, de Charles de Houel, chevalier et baron de Morainville, et de quelques autres personnages de distinction? On a perdu

[1] *Mémoires sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture*, I, p. 355 et 358. Van Mol s'était marié ; Tallemant des Réaux a parlé une fois de sa veuve, ou de la *Van Mol*, comme il l'appelle avec irrévérence. Il la mêle même à une aventure qui ne donne pas de sa moralité une haute idée. T. IX, p. 70 et 71. (Édition de 1840.)

[2] Le *Cabinet de M. de Scudéry*. 1646. p. 95 et 96.

la trace de ces œuvres également curieuses pour l'art et pour l'histoire. Qu'est devenu surtout ce portrait d'un « Bon beuveur » qui a inspiré de si pauvres vers au poëte d'Alibray ?[1]

Les relations de Van Mol avec le monde semi-officiel du temps lui avaient donné l'occasion de produire des œuvres plus importantes que celles que nous venons de citer. Il fut un temps où les églises et les couvents de Paris possédaient de sa main des compositions religieuses d'un vif intérêt. Germain Brice et Dargenville nous apprennent qu'on voyait autrefois de lui, dans le réfectoire de Saint-Germain-des-Prés, une *Nativité;* aux Petits-Pères, un sujet pareil ; au maître-autel du couvent des Ursulines, une *Annonciation*, tableau « d'un



DANSE FLAMANDE

coloris extrêmement vigoureux, » et chez les Carmes déchaussés, plusieurs scènes de la vie de saint Jacques et de saint Dominique. La révolution a dispersé l'œuvre de Van Mol. Mais un amateur de Paris, M. George, a longtemps possédé dans son cabinet, qui a eu le sort de toutes les collections du monde, un grand tableau de Van Mol, composition éclatante et forte qui pourrait être l'une des deux *Nativités* dont font mention Brice et Dargenville. Un coloriste véritable, un praticien de la meilleure race a seul pu peindre l'Enfant Jésus et les beaux anges qui se penchent sur lui. Dans ce tableau, qui manque au musée du Louvre, la vigueur de l'effet, le charme lumineux des carnations, la sûreté magistrale du pinceau, tout fait penser aux noms les plus heureux de l'école flamande.

Aux diverses compositions que nous venons de rappeler, il faut ajouter celle que possède le Musée, la

[1] *Poésies de Vion d'Alibray*. 1653. p. 43 et 56.

Descente de Croix. L'agencement de ce tableau révèle une fantaisie savante : saint Jean soutient le corps du Christ qui vient d'être détaché de la croix, tandis que la Vierge, agenouillée, contemple avec une muette douleur le cadavre de son Fils. Deux saintes femmes sont debout derrière elle, et Marie-Madeleine embrasse la main pendante du Christ. L'exécution, ici encore, est toute flamande. Sans doute, la coloration a des vigueurs qui, çà et là, touchent presque au noir, mais il n'est pas impossible qu'en enveloppant sa composition de ce voile assombri, Van Mol ait voulu ajouter à la gravité émouvante de la scène.

Ces travaux, trop oubliés aujourd'hui, avaient fait à Van Mol un semblant de renommée. L'artiste flamand, définitivement fixé à Paris, était lié avec les meilleurs peintres du temps. Bientôt on le vit s'associer à eux dans une entreprise restée célèbre. Lorsque, au commencement de 1648, les plus fameux artistes d'alors voulurent, en élevant autel contre autel, se soustraire à la domination jalouse de l'ancienne communauté des maîtres, Van Mol fut l'un des premiers à prendre part aux réunions d'où sortit l'Académie de peinture et de sculpture. Son nom figure, à la suite des douze *anciens*, dans la liste des membres reçus, le 1er février, par la naissante compagnie. Un pareil honneur était bien dû au long effort d'une vie si laborieusement employée. Malheureusement, Pierre Van Mol ne jouit pas longtemps de son titre d'académicien. Il mourut à Paris le 8 avril 1650, dans les bras de Philippe Wleughels, son compatriote et son protégé. L'art flamand vit s'éteindre en lui un de ses plus fidèles représentants, et, nous ne devons pas craindre de le dire, celui qui, égaré au milieu des disciples de Vouet, rendait le meilleur témoignage de la puissance de l'école d'Anvers.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

L'œuvre de Van Mol est si peu abondant que, dans la courte notice qu'on vient de lire, nous l'avons presque cité tout entier. Il y faut ajouter toutefois le portrait de Nicolas Sevin, qui a été gravé par J. Couvay, et celui d'un digne personnage assis à sa table de travail, dont on connaît une gravure par Alix. Les portraits de Mazarin et du baron de Morainville ont été reproduits, l'un par Nanteuil, l'autre par Van Schuppen.

Van Mol peignit aussi, dans de petites dimensions, des sujets anecdotiques ou des scènes familières. On connaît de lui, dans ce genre, la *Danse flamande* de l'ancienne galerie du duc d'Orléans. Mais il ne faudrait pas prendre à la lettre le mot de Florent Le Comte : « Volfart et Van Mole ont été recherchés pour leur manière de peindre des cuisines et autres sujets de basse conséquence. » Ce n'est pas de notre peintre qu'il s'agit dans cette phrase, mais vraisemblablement du frère Eugène Van Mol, moine augustin, celui-là même dont l'abbé de Marolles a dit :

> .... Et pour les augustins,
> Frère Eugène Van Mol, promettant des festins,
> Montre avec Padelou qu'on ne peut s'y méprendre.

Il nous reste à mentionner les œuvres les plus remarquables de Van Mol, et les prix qu'elles ont atteints dans les ventes publiques :

MUSÉE D'ANVERS. — *L'Adoration des Mages.*
MUSÉE DE BERLIN. — *Isaac bénissant Jacob.*
MUSÉE DU LOUVRE. — *Descente de Croix.*
MUSÉE DE MARSEILLE. — *L'Adoration des Bergers.*
MUSÉE DE MAYENCE. — *La Fille de Pharaon.*
MUSÉE D'ORLÉANS. — *Diogène cherchant un homme.*
MUSÉE DE REIMS. — *Descente de Croix.*
MUSÉE DE ROUEN. — *Générosité de Scipion l'Africain.*

VENTE LEBRUN. 1791 — *Diogène cherchant un homme*, tableau provenant du cabinet du baron d'Holbach. (Il a été gravé par Folo) 5,948 livres. Revendu 10,461 fr. à la vente Van Helsleuter, en 1802.

VENTE DU DUC D'ORLÉANS. (Londres, 1792.) — *Danse flamande*, gravée par Guttemberg et mentionnée par Dubois de Saint-Gelais, dans la *Description des tableaux du Palais-Royal*. 42 guinées.

VENTE DU CARDINAL FESCH. (Rome 1845.) — *Mort de saint François d'Assises*. Le saint est assisté de deux anges, dont l'un lui présente un crucifix. Beau tableau provenant du cabinet du président Audry, d'Orléans.

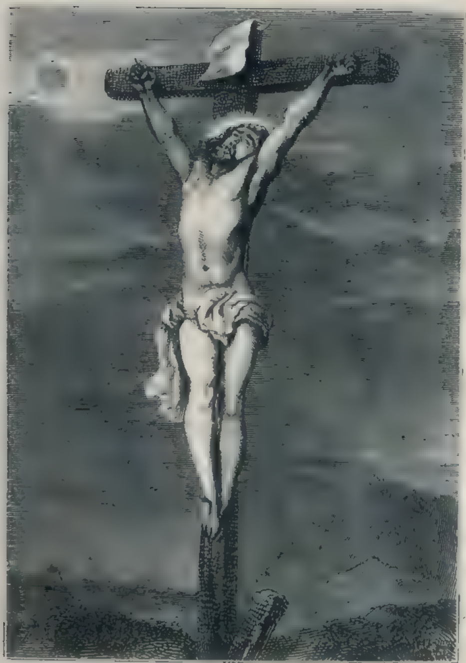
IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2



École Flamande. *Histoire, Portraits.*

ANTOINE VAN DYCK.

NÉ EN 1599 — MORT EN 1641.



Élégant de sa personne, distingué dans sa manière d'être comme dans sa manière de peindre, ce gentilhomme de l'art, Antoine Van Dyck, était le fils d'un marchand de toiles établi à Anvers. Son père était originaire de Bois-le-Duc, ville de Hollande, où il avait d'abord exercé la peinture sur verre, ainsi que le témoigne l'auteur d'une ancienne description de Gouda, cité par Houbraken. Sa mère, Marie Cupers, était connue par la délicatesse de ses travaux à l'aiguille; on dit même qu'elle savait dessiner des figures dans la trame de ses broderies. Cette femme intelligente fit éclore les inclinations naturelles de son fils. Elle l'éleva dans le goût des belles choses et sut lui inspirer l'émulation de devenir un artiste. Van Dyck, né le 22 mars 1599, n'avait que onze ou douze ans lorsque ses parents le firent entrer dans l'école de Henri Van Balen, bon peintre d'histoire qui eut l'honneur d'avoir pour élève François Sneyders. C'était une bonne école, assurément, et Van Dyck put y apprendre à dessiner et à peindre sagement le nu, à donner aux chairs de la rondeur et aux figures un tour agréable. Mais Rubens, récemment revenu d'Italie, tenait alors le premier rang à Anvers parmi tant de peintres d'ailleurs éminents. Van Dyck qui se

sentait attiré vers ce glorieux génie, sollicita la faveur d'être admis dans l'atelier de Rubens, et vers l'année 1615 il y entra. L'œil d'un tel maître eût bien vite entrevu ce que deviendrait Van Dyck, et de quel secours il pourrait lui être, à lui Rubens, pour l'exécution des grands ouvrages dont il était surchargé. Aussi l'employa-t-il bientôt aux nombreuses répétitions qui lui étaient demandées, à ébaucher les tableaux dont il avait tracé l'esquisse, et à traduire en dessins terminés les peintures que ses graveurs devaient reproduire. C'est ainsi que Van Dyck dessina cette superbe *Bataille des Amazones*, qui fut gravée par Lucas Vorsterman, et l'histoire de Décius.

La supériorité de Van Dyck sur tous ses camarades était du reste parfaitement reconnue par eux-mêmes, comme le prouve une anecdote que tous les biographes ont racontée. C'était l'habitude de Rubens de faire tous les jours une promenade à cheval dans la campagne. Pendant son absence, ses élèves, qui payaient annuellement un petit tribut à Valveken, ancien domestique de Rubens, obtenaient de lui la permission de pénétrer dans le cabinet du maître pour y observer sa manière d'ébaucher et sa manière de finir. Un jour qu'ils se pressaient devant une toile que Rubens venait de quitter, l'un d'eux, Diepenbeke, fut poussé par ses camarades sur l'endroit le plus fraîchement peint, et il effaça le bras d'une figure et la joue d'une autre. Cet accident jeta la consternation dans l'école. Chacun se représentait la colère du maître et se croyait déjà renvoyé, lorsqu'un des élèves, Jean Van Hoeck, dit à ses camarades : « Il nous reste encore environ trois heures de jour ; que le plus habile d'entre nous prenne la palette et tâche de réparer le dommage; pour moi, je donne ma voix à Van Dyck. » Tous applaudirent, Van Dyck se mit à l'œuvre et repeignit si bien ce qui avait été effacé, que le lendemain Rubens dit en présence de ses élèves, tremblants de frayeur : « Voilà un bras et une tête qui ne sont pas ce que j'ai fait hier de moins bien. » Cependant, en y regardant de plus près, il reconnut bientôt le travail d'une main étrangère (si tant est qu'il ne l'eût pas reconnu tout d'abord) et l'aveu qu'il obtint ne fit qu'ajouter à la haute opinion qu'il s'était formée du talent de Van Dyck.

Il est probable que Van Dyck quitta l'atelier de Rubens en 1618, car le 11 février de cette même année, il fut reçu franc-maître de la confrérie de Saint-Luc, sous le décanat de Pierre Goetkint. Le premier ouvrage qu'il peignit alors fut, dit-on, le *Portement de Croix* qui est placé dans l'église des Dominicains d'Anvers. Ce tableau qui a été gravé par Corneille Galle le vieux, est exécuté dans la manière de Rubens, bien qu'on puisse y remarquer déjà un dessin plus correct, un faire plus discret et plus délicat. Van Dyck fit dans ce même temps quelques portraits remarquables et Félibien assure qu'ils lui furent payés un assez haut prix. On peut croire, du reste, qu'il commençait d'avoir quelque réputation dans sa ville natale, puisque les Jésuites d'Anvers ayant traité avec Rubens pour la décoration de leur église, suivant acte passé le 29 mars 1620, lui permirent de se faire aider par quelques-uns de ses élèves, nommément par Van Dyck. A cette même époque, un agent du comte d'Arundel écrivait d'Anvers à cet illustre amateur : « Van Dyck est ici avec Rubens et ses ouvrages commencent à être presque aussi estimés que ceux de son maître. C'est un jeune homme de vingt-un ans, appartenant à une des plus riches familles de la ville; il ne sera pas facile de le décider à partir d'ici, d'autant plus qu'il a sous les yeux l'exemple de la grande fortune de Rubens [1].

Une ordonnance de comptant trouvée dans les registres de l'Échiquier, et publiée par M. Carpenter, nous révèle un fait jusqu'à présent inconnu à tous les biographes, c'est qu'Antoine Van Dyck était en Angleterre au mois de février 1620 : « *A Antoine Van Dyck la somme de cent livres à titre de récompense pour un service spécial rendu à sa Majesté.* » Quel était ce service? On l'ignore... quelque portrait, sans doute.

[1] « Van Dyck sta tuttavia con il sigr. Rubens e viene le sue opere stimate pocho meno di quelle del suo maestro E. Giovane di vintrun anno con padre e madre in questa citta molto ricchi; di manierache e difficile che lui si parta de queste parti, tanto più che vede la fortuna nella quale è Rubens » *Histoire et antiquités du château d'Arundel, par Thierry*, cité par M. Carpenter dans l'ouvrage qui a pour titre : *Pictorial notices consisting of a memoir of sir Antony Van Dyck, etc.* Cet ouvrage estimable est rempli de documents précieux et jusqu'alors inédits, sur Van Dyck, Rubens et autres artistes contemporains; il a valu à son auteur la place bien méritée et dignement remplie, de conservateur du cabinet des estampes au British Museum; M. Louis Hymans en a donné une traduction en français. *Anvers*, 1845.

Peut-être s'agit-il ici d'une simple gratification, car ces mots vagues *pour un service spécial* étaient la formule ordinaire des libéralités royales, en Angleterre comme en France. Une autre pièce, tirée des archives



LE COURONNEMENT D'ÉPINES.

du Conseil privé, nous fournit la date précise du départ de Van Dyck : C'est un passeport qui lui est délivré le 28 février 1620 et qui porte entre autres signatures, celle du comte d'Arundel. Le peintre y est appelé comme tout le monde « sujet de sa Majesté » et il n'obtient qu'un congé de huit mois, comme s'il eût pris dès lors un engagement ou accepté des travaux de nature à exiger son retour.

Ce fut seulement sur la fin de 1621 que Van Dyck partit pour l'Italie. Rubens que Marie de Médicis avait appelé à Paris pour lui donner à peindre la galerie du Luxembourg, était revenu depuis peu de temps à Anvers portant les esquisses que ses élèves allaient exécuter en grand et auxquelles il devait donner seulement la dernière main. L'assistance de Van Dyck lui eût été alors précieuse. Toutefois il lui inspira le désir de faire le voyage d'Italie. Maintenant, que Rubens ait été jaloux de son élève et qu'il lui ait conseillé un tel voyage pour éloigner en lui un rival, c'est là un de ces contes qui méritent à peine une réfutation. Celui-ci d'ailleurs se réfute de lui-même. Envoyer Van Dyck en Italie, c'était vouloir agrandir l'horison de ses pensées, achever son talent. C'était lui donner à découvrir le dernier mot de ces grands secrets de l'art dont la seule recherche est un bienfait, et dont lui, Rubens, avait eu d'emblée la révélation. Ne dit-on pas aussi que le maître eut l'intention de détourner son disciple de la peinture d'histoire pour le reléguer dans le genre du portrait, comme si ce pouvait être au surplus un genre secondaire que celui où n'ont brillé que les plus grands peintres, Léonard, Raphaël, Titien, André del Sarte, Rembrandt, Velasquez. Mais ce qui prouve que le goût de Van Dyck lui fut tout personnel, c'est qu'avant de partir pour l'Italie, il offrit à son maître trois tableaux dont deux étaient précisément des tableaux d'histoire; l'un représentant un *Ecce homo*, l'autre le *Christ au jardin des Oliviers*, poétique scène de nuit, éclairée par la lumière des flambeaux. Rubens qui admirait beaucoup ce morceau et le faisait admirer à tout le monde, lui assigna une place d'honneur dans sa maison, et en retour il fit présent à Van Dyck d'un des meilleurs chevaux de son écurie.

Sur la route de Bruxelles à Louvain, est situé un petit village du nom de Saventhem. Van Dyck s'étant arrêté en cet endroit, y fut frappé de la grâce d'une jeune fille appelée Anna Van Ophem que l'infante Isabelle avait, dit-on, préposée à la garde de ses lévriers [1]. Le peintre la trouva si charmante qu'elle lui fit oublier tout, Rubens, l'Italie, la gloire, tout, dis-je, excepté la peinture. On montre encore au château de Tervueren, le portrait de cette jeune fille que Van Dyck peignit entourée de ses beaux chiens, et embellie de tous les charmes que savent découvrir les yeux de l'amour. C'est pour lui plaire que l'artiste amoureux composa deux tableaux qu'elle destinait à l'église de son village et dont l'un était le *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre*, qui attire dans cette église beaucoup de visiteurs étrangers. Van Dyck se représenta lui-même dans la personne du saint Martin, monté sur le cheval que Rubens lui avait donné. Le Louvre a possédé vingt ans ce magnifique tableau où Van Dyck a fait passer tout le feu de la jeunesse, mais qui du reste est tout entier dans le style flamand. Le cheval est de race brabançonne; il courbe la tête à propos pour bien laisser voir son cavalier, fier et beau gentilhomme qui coupe son manteau avec son épée et met une certaine élégance dans l'accomplissement de cet acte de charité. Deux mendiants, dont l'un est à demi-nu, sont accroupis sur le chemin, et Van Dyck a déployé toute sa science dans le modelé d'une de ces figures, toute son énergie dans l'expression de l'autre. La légende un peu romanesque de cette jolie fille qui avait racheté par les offrandes de la dévotion les péchés de l'amour, prêtait à ce morceau un intérêt de tradition locale. Les paysans de l'endroit y attachèrent toujours un grand prix. Au mois de fructidor an II, un artiste français, M. Barbier-Valbone, habile peintre de portraits, qui était alors lieutenant au cinquième régiment de hussards, fut chargé par les Représentants du peuple en mission à l'armée, de recueillir les objets d'art dont on voulait s'emparer par droit de conquête. Mais l'enlèvement du *Saint Martin* de Van Dyck ne fut pas sans danger. Les paysans révoltés s'attroupèrent, fermèrent les portes de l'église et y bloquèrent le lieutenant Barbier avec sa faible escorte. Il fallut temporiser et attendre qu'il arrivât des renforts.

Van Dyck dut s'attarder assez longtemps dans le hameau qu'Anna Van Ophem *honorait de ses pas, éclairait de ses yeux,* car il fit encore à son intention et pour la même église un autre tableau : c'était une *Sainte famille* où se retrouvait, dans les traits de la Vierge, la ressemblance profane de la jeune fille, toujours présente à l'esprit du peintre. Ce tableau a péri, dit-on, ou a disparu depuis un demi-siècle environ. Cependant Van Dyck

[1] Mensaert, *le Peintre amateur et curieux,* Bruxelles, 1763, 1re partie, page 160.

partit enfin pour cette Italie dont Rubens lui avait tant parlé, et il s'en alla tout droit à Venise. C'était dans ce temps-là une ville florissante où resplendissaient les peintures encore jeunes du prince des coloristes. Les



CHARLES Ier, ROI D'ANGLETERRE.

fameuses fresques que Giorgion avait peintes sur le mur de l'Entrepôt des Allemands étaient alors dans tout leur éclat et les plafonds de Véronèse au palais ducal dans toute leur fraîcheur. Contempler les ouvrages du Titien, les copier, les étudier surtout, ce fut à peu près la seule préoccupation de Van Dyck à Venise. Dirai-je

qu'il s'y modifia profondément? Ce serait aller trop loin sans doute. Il contracta seulement dans cette forte étude une certaine préférence pour les tons mordorés du Titien; il réchauffa le coloris flamand au soleil de ce grand maître. Il fut particulièrement frappé de ses portraits; il en observa la dignité, les poses simples et graves. Il remarqua la tranquillité des grandes masses brunes sur lesquelles s'enlèvent ces personnages au teint pâle et bilieux dont le regard profond semble deviner la pensée du spectateur. Il vit comment les mains habilement rejetées dans le demi-clair servaient d'écho à la lumière principale réservée à la tête, et comment le ton même de ces visages hâlés et fiers était rehaussé par une chemisette dont la blancheur adoucie paraissait néanmoins éclatante sur le fond sombre du tableau. Van Dyck tira profit de ces différentes observations. Il apprit à sacrifier sans affectation les parties secondaires d'un portrait au triomphe du visage, et dans le visage même, à concentrer tout son art, toute l'énergie de ses accents, toutes les finesses de sa touche sur les traits qui manifestent le plus clairement la vie, sur la bouche qui parle, sur les narines qui respirent, sur les yeux qui pensent. On peut dire ainsi que Venise acheva l'éducation de Van Dyck, et que, dans le jeune maître, le grave Titien vint tempérer le fougueux Rubens.

Le goût de la peinture était alors répandu partout en Italie; mais nulle part peut-être il n'était plus vif qu'à Gênes. Cette république de marchands avait accumulé d'immenses richesses et bâti des palais de marbre qui eussent fait envie à bien des souverains. Rubens, quelques années auparavant, étant passé à Gênes, y avait été accueilli magnifiquement et avait laissé aux Balbi, aux Brignole et aux Spinola des peintures aussi splendides que leurs palais. Van Dyck, se souvenant de l'accueil fait à son maître, se rendit à Gênes et y gagna la bienveillance et l'admiration des opulents seigneurs de la ville. Il y avait du reste plus d'une raison pour qu'il en fût ainsi. Van Dyck était charmant de figure; ses manières étaient nobles et portaient un cachet d'élégance qui se retrouvait dans ses ouvrages, surtout dans ses portraits. Ceux qu'il fit chez les Durazzo, les Balbi, les Brignole ont été par eux précieusement conservés. Les tableaux des plus illustres maîtres ornaient déjà ces somptueuses demeures. On n'y admirait pas seulement les plafonds dorés, les revêtements de marbres de toutes couleurs, les pavés de stuc et ces terrasses superbes qui donnent vue sur la mer et qu'ombragent des arbres plantés dans des urnes colossales : la principale richesse des palais de Gênes consistait en peintures du Titien, de Véronèse, des Carrache, du Guide et même de Raphaël. Les Balbi possédaient entre autres chefs-d'œuvre un *Christ* du Corrége auquel ils désiraient avoir un pendant. Van Dyck peignit un autre *Christ* qui fut jugé digne de remplir cette glorieuse destination. Mais son portrait équestre de Gio. Paolo Balbi devint un des plus beaux ornements du palais. Cette fois ce n'était plus sur un limonier de brasseur que le peintre avait assis son héros : c'était sur un cheval fin, haut monté, à la tête légèrement busquée, à l'œil plein de feu. Van Dyck fit encore pour la famille Brignole un *Ecce homo* et de magnifiques portraits, pour la famille Pallavicino celui du doge de ce nom dans son costume d'ambassadeur auprès du saint-siége. Enfin au palais Spinola, dont la façade extérieure était décorée des peintures de Jules Romain, il peignit un Spinola couvert de son armure d'acier poli, tenant d'une main le bâton de commandement, de l'autre appuyé sur le pommeau de son épée.

Van Dyck cependant voulait voir Rome, Rome surtout. Il en fit le voyage, on ne sait pas au juste à quel moment; mais il est certain, d'après les dates inscrites par lui-même sur ses peintures, qu'il se trouva rendu dans cette ville en 1623, quelques mois avant l'arrivée du Poussin. Le cardinal Bentivoglio, qui avait été nonce du pape dans les Pays-Bas et qui avait conservé un bon souvenir de sa nonciature, était alors le protecteur des Flamands à Rome. Van Dyck, qui lui était sans doute recommandé, en reçut un accueil flatteur. Ces deux hommes, le plus distingué des prêtres et le plus élégant des peintres, durent facilement se convenir, et nous devons à leur sympathie réciproque ce fameux portrait du cardinal, ce portrait si noble, si fin, si fier, que Morin a gravé en buste et dont l'estampe, qui est à son tour un chef-d'œuvre, fait la joie des amateurs qui la rencontrent. On peut dire que Van Dyck a mis du génie dans l'expression de cette belle tête qui rayonne d'intelligence, qui étincelle d'esprit. Les yeux sont fatigués, mais leur regard est perçant et profond; la bouche est fine et discrète comme doit l'être celle d'un diplomate qui fut assez souple pour désarmer les puissants ennemis de sa famille et les gagner en les dominant. Le front est dépouillé; mais on n'en voit que

mieux la construction harmonieuse, les heureux développements et ces légères saillies que le pinceau de l'artiste a fait sentir par des rehauts pleins de feu mais habilement fondus, et où chacune de ses touches accuse pour ainsi dire la présence de la pensée.



L'AMIRAL NICOLAS VAN DER BORCHT.

Sous les auspices d'un tel personnage, Van Dyck n'eut pas de peine à se faire jour dans Rome. La faveur des princes romains et, suivant toute apparence, les commandes du pape vinrent le trouver au palais du cardinal Bentivoglio, où il était logé. C'est là qu'il peignit deux tableaux de piété qui sont aujourd'hui encore

à Monte-Cavallo, une *Adoration des mages* et une *Ascension*. C'est là que les Braschi, les Corsini, les Colonna lui demandèrent les peintures qui décorent leurs palais depuis deux cents ans et y tiennent un rang élevé parmi les œuvres des plus grands maîtres. La fréquentation de tous ces gentilshommes d'épée ou d'église ne pouvait qu'ajouter à la distinction naturelle des manières de Van Dyck. Son goût pour le luxe, sa mise soignée, son train de vie le firent remarquer des artistes ses compatriotes, qui l'appelaient *el pittore cavalieresco*. Ils cherchèrent à l'attirer dans leur bande joyeuse; mais leurs habitudes grossières, leurs propos mal sonnants n'étaient pas faits pour séduire un raffiné tel que Van Dyck. Il aimait les plaisirs, mais non la débauche; il aimait la gaîté des festins, mais non les cris du cabaret; il adorait les femmes, mais celles qu'il avait vues en robes de satin dans les palais de marbre, et non pas l'épaisse et rude courtisane qui eût servi de compagne à Pierre de Laer ou de modèle à Valentin. Blessés de son dédain, les peintres flamands se liguèrent contre Van Dyck, décrièrent sa peinture et firent si bien qu'il prit en dégoût le séjour de Rome. Il y avait passé deux ans, suivant Soprani, et il dut en partir vers la fin de 1624.

Selon le même auteur, Van Dyck alla de Rome à Florence. Un de ses compatriotes, Juste Suttermans, y avait alors le titre de peintre du grand-duc, et il était en possession de peindre les grands personnages de la cour de Toscane, ce dont il s'acquittait avec un rare talent. Van Dyck devint son ami et fit de lui le noble et vivant portrait dont l'estampe figure dans la collection connue sous le nom de *Centum Icones*. C'est à peu près la seule trace qui soit restée du séjour de Van Dyck à Florence. Soprani nous apprend aussi que dans le cours de ses voyages en Italie, le peintre flamand rencontra la comtesse d'Arundel, qui se fit accompagner par lui jusqu'à Turin et voulut l'emmener avec elle en Angleterre; mais Van Dyck résista poliment à ses instances et s'en retourna à Gênes, où l'attendait son ami Corneille de Wael, peintre anversois, où le rappelait d'ailleurs la générosité des grandes familles génoises. Cependant l'occasion s'étant présentée d'un navire qui faisait voile pour la Sicile, Van Dyck en profita pour se rendre à Palerme avec un ami dont l'histoire nous a conservé le nom, le chevalier Vani. Arrivé là, il eut bientôt à peindre le portrait de Philibert de Savoie, vice-roi de Sicile, et celui de Thomas de Savoie, prince de Carignan, qui fut gravé plus tard par Pontius. Il dut cette faveur à la protection de la célèbre Sophonisbe Angosciola, qui avait connu le Titien et passait à bon droit pour un des plus habiles peintres de son temps. Au dire du biographe italien déjà cité, Van Dyck fit le portrait de cette femme, devenue aveugle, et s'estima heureux de jouir de sa conversation, disant qu'il avait puisé plus de lumières dans les discours de cette femme aveugle que dans l'étude des plus grands maîtres[1]. Mais la peste qui régnait en Sicile, peste dont le vice-roi venait de mourir, abrégea le séjour de Van Dyck dans ce pays. Il reprit la route de Gênes, y demeura quelque temps encore et repartit enfin pour Anvers, où il arriva sur la fin de 1626. Il avait donc passé cinq ans en Italie.

Un des premiers ouvrages de Van Dyck à Anvers, fut le grand tableau que lui commandèrent les Augustins de cette ville pour le maître-autel de leur église. Il y représenta leur saint patron en extase, soutenu par deux anges et accompagné de sainte Monique et d'un religieux. Les yeux dirigés vers le ciel, où lui apparaissent les trois personnes de la Trinité, saint Augustin est plongé dans le ravissement des célestes contemplations, et toute son âme est passée dans son regard. C'est un superbe morceau dont l'expression touche au sublime et dont l'effet avait été calculé savamment; mais le saint étant vêtu d'une robe claire qui formait la masse lumineuse du tableau, les moines, peu soucieux des lois du clair-obscur, insistèrent pour que saint Augustin fût vêtu de la robe noire de leur ordre, et la condescendance de l'artiste troubla malheureusement l'équilibre de sa composition. Nous pouvons toutefois juger de l'effet primitif par l'estampe

[1] Dans les notes de sa traduction manuscrite des *Anecdotes* de Walpole, que nous avons consultées au département des manuscrits, à la Bibliothèque, Mariette fait observer que Sophonisbe n'était plus à Palerme lorsque Van Dyck y vint, et qu'il n'a pu la connaître et la peindre qu'à Gênes, où elle s'était remariée. Sur ce point, il y aurait lieu de s'en rapporter de préférence à l'écrivain génois, si la rectification de Mariette ne se trouvait conforme à celle que nous nous rappelons avoir lue dans un curieux manuscrit de la vente Jules Goddé. Il est vraisemblable au surplus que Sophonisbe ne devint aveugle qu'après son second mariage avec Horace Lomellino de Gênes, et qu'ainsi ce fut dans cette ville que Van Dyck l'entendit parler si bien de son art.

que Pierre de Jode en a gravée, sans doute d'après l'esquisse en grisaille que possède lord Methuen. Il est probable que sous les traits de sainte Monique, le peintre avait rappelé la physionomie de Susanne Van Dyck,



HENRIETTE DE FRANCE, REINE D'ANGLETERRE.

sa sœur, béguine à Anvers, à laquelle fut dédiée l'estampe. Ce qui est certain, c'est que le religieux qu'on voit dans le tableau, à côté de saint Augustin, offrait la ressemblance parfaite du frère Augustin Vander-Meeren, qui avait procuré à Van Dyck la commande de cette peinture, destinée, dit Mariette, à faire l'admiration des connaisseurs, tant qu'elle subsistera.

Ce fut à la même époque environ que Van Dyck peignit le *Mariage mystique* de la sainte Vierge avec le bienheureux Herman Joseph, de l'ordre des Prémontrés. On ne peut mettre, en vérité, plus de grâce dans un tableau de dévotion ni rendre avec plus de bonheur l'expression d'un visage transfiguré par la foi, illuminé par l'extase. Un bel ange, à la chevelure ondoyante, se penche pour prendre la main du pieux chanoine, qui ose à peine l'avancer. La Vierge, ainsi escortée, met sa main pure dans la main du bienheureux, ou plutôt elle ne fait que la toucher du bout de ses doigts divins. Mais quelle dignité charmante, que de grâce et de délicatesse dans l'attitude de cette reine des cieux, descendue de son trône, radieuse et couronnée, pour se prêter aux imaginaires fiançailles d'un moine dévoré par l'amour mystique! S'il était vrai, encore une fois, que Rubens eût voulu, comme l'on dit, *reléguer* Van Dyck dans le genre du portrait, il faut convenir que celui-ci, par de semblables tableaux, aurait glorieusement déjoué les intentions de son maître. Mais les succès de Van Dyck n'éveillèrent d'autre jalousie que celle de quelques-uns de ses camarades, Corneille Schut et Van Hoeck, par exemple. Ceux-ci affectaient, dit-on, de trouver le travail de Van Dyck sans énergie, sa couleur sans ressort et sans éclat. Ils se moquèrent de la mesquinerie de sa manière, disant qu'ils lui avaient vu peindre avec un petit pinceau la poitrine d'un saint Sébastien de grandeur naturelle. Ces critiques misérables purent bien attirer à Van Dyck certains désagréments et détourner quelques bourgeois ignorants de se faire peindre par lui; mais elles n'empêchèrent point sa réputation de grandir aux yeux des connaisseurs. A défaut de Rubens, qui commençait à vieillir et qui d'ailleurs pouvait à peine suffire à ses innombrables travaux, quand il ne vaquait point à ses ambassades, c'était son ancien disciple qui était désigné par la voix publique des amateurs pour l'exécution des peintures dont les communautés religieuses des Pays-Bas voulaient orner leurs églises ou leurs chapelles. Les chanoines de Courtray lui ayant commandé un tableau, Van Dyck leur fit un chef-d'œuvre, *l'Élévation de la croix*. Rubens avait déjà traité ce sujet, et il s'était plu à représenter les bourreaux du Christ dans les contorsions de la cruauté et de la rage; il avait opposé la violence de leurs efforts à la sérénité de leur victime. Sans pousser aussi loin l'énergie des mouvements et celle des contrastes, Van Dyck sut faire un tableau plein de chaleur, de sentiment et d'expression. La figure du Christ y est comme éclairée par la flamme intérieure du dévouement le plus sublime, et son humide regard tourné vers les cieux attendrirait les bourreaux eux-mêmes, si la loi du sacrifice ne devait pas s'accomplir. On raconte que les chanoines de Courtray, ne comprenant point la beauté de ce morceau, furent au moment de le refuser et firent subir au peintre toute sorte d'avanies; mais ce fait, longuement et complaisamment narré par Descamps, se trouve aujourd'hui positivement démenti par une lettre autographe de Van Dyck, découverte au siècle dernier par M. Mols et publiée en 1843 par M. André Van Hasselt dans le *Bulletin de l'Académie d'archéologie* qui s'imprime à Anvers. Il résulte de cette lettre que les chanoines de Courtray, beaucoup moins ignorants qu'on ne le suppose, se montrèrent satisfaits au contraire du tableau de Van Dyck et eurent la bonhomie de le lui témoigner par l'offre gracieuse de quelques petites gaufres de Courtray, friandise locale qu'ils joignirent à l'envoi des 600 florins qui était le prix convenu [1].

[1] M. Mols avait cité ce document dans les notes manuscrites d'un exemplaire interfolié de la *Vie des Peintres flamands* de Descamps, qui était naguère en la possession de M. Sylvain Van de Veyer, ministre de Belgique. Voici les termes de la lettre; elle est adressée à monsieur Roger-Brayé, chanoine à Courtray : « Votre agréable du 13 de ce mois m'est bien parvenue ainsi qu'une douzaine de petites gaufres, de même que j'ai reçu par M. Marcus Van Woonsel la somme de 100 livres de Flandre en paiement de la pièce de peinture faite par votre ordre, de laquelle somme j'ai donné quittance au dit Mons, remerciant votre Révérence du paiement aussi bien que des petites gaufres. J'ai fait tout ce que j'ai pu pour donner du contentement par cet ouvrage, comme aussi (ce qui m'est infiniment agréable), j'ai appris par votre lettre que votre Révérence de même que monsieur le Doyen et les autres messieurs les chanoines, *vous en êtes pleinement satisfaits*. Votre Révérence désire avoir comme souvenir l'esquisse du dit tableau, laquelle je ne veux pas lui refuser, quoique je ne fasse cela pour personne d'autre. A cette fin je l'ai remise à M. Van Woonsel pour qu'il vous la fasse parvenir. Après quoi, je conclus le présent en m'offrant à vous servir selon mon pouvoir, et je demeure, monsieur, en vous priant d'agréer les vœux que je fais pour que le ciel vous accorde une longue et heureuse vie... Votre très humble serviteur, A. Van Dyck. Anvers, le 20 mars 1631. »

Il faut le dire, il y avait dans le clergé d'alors beaucoup d'hommes instruits et lettrés, se connaissant en peinture aussi bien qu'en toute autre chose, et lorsque les confrères de Van der Meeren firent à Van Dyck des chicanes sans pudeur au sujet de son tableau de *Saint Augustin en extase* et lui demandèrent par-dessus le marché, déjà réduit à une faible somme, un Christ qui à lui seul valait beaucoup plus, ce n'étaient pas les



MARIAGE MYSTIQUE DU BIENHEUREUX HERMAN JOSEPH.

lumières qui manquaient à ces religieux. Aussi bien, pendant les quatre ou cinq ans qu'il passa dans son pays, après son retour d'Italie, Van Dyck n'eut guère d'autres commandes que celles qui lui vinrent des prêtres. Nous le voyons en effet travailler successivement pour les Jésuites d'Anvers et pour les Récollets de Malines, peindre *Saint Antoine de Padoue* aux Capucins de Bruxelles et *Saint François d'Assise* aux Capucins de Termonde. Plusieurs même de ses portraits les plus fameux de ce temps-là furent ceux des dignitaires de l'église, de l'abbé Scaglia, de Jean Malderus, évêque d'Anvers, d'Antoine Triest, évêque de Gand, un des plus passionnés et des plus fins connaisseurs des Pays-Bas.

Mais quelle brillante époque pour la peinture dans ces contrées! La Belgique et la Hollande étaient une pépinière d'artistes destinés à étonner le monde en lui montrant la beauté de l'art sous une face nouvelle. La seule école de Rubens remplissait déjà l'Europe du bruit de son nom. Les meilleurs graveurs qui aient existé, les deux Bolswert, Lucas Vorsterman, Paul Pontius, Pierre de Jode répandaient par toute la terre leurs admirables estampes, et portée sur ces feuilles volantes, la gloire des Flamands volait jusqu'aux extrémités de l'univers classique. Van Dyck, vivant au milieu de ces hommes d'élite, eut la plus belle idée qui pût venir à un homme de son talent : il imagina de faire les portraits des artistes de son pays et d'en composer une galerie qui, burinée sur le cuivre, ferait connaître à la postérité leurs physionomies intelligentes, leurs façons d'être, leur caractère. Nous devons à cette heureuse pensée l'inappréciable collection connue sous le nom des *Cent portraits*, et dans laquelle figurent, à côté de Rubens et de Van Dyck lui-même, Jordaens, Diepenbeke, François Franck, Gérard Honthorst, Jean Snellinx, Paul de Vos, Henry Steenwick, les deux Breughel, les deux Zeghers, le spirituel Téniers, le fier et bouillant Sneyders, l'emphatique Rombouts, et le charmant paysagiste Van Uden, et le bon Josse de Momper, si naïvement appelé peintre de montagnes, *pictor montium*. Enfin, pour notre plus grande joie, les graveurs qui nous transmirent ces beaux portraits, eurent soin de sculpter sur l'airain leur propre image, sans parler de quelques eaux-fortes sublimes que Van Dyck fit mordre de sa main. Jamais peut-être Van Dyck ne fut plus fort, plus charmant, plus maître de son génie que dans ces portraits d'artistes où il put s'abandonner à son inspiration, varier ses motifs, choisir à son aise les attitudes de ses modèles, leurs ajustements, leurs mouvements même, car il en est qui se meuvent, qui sortent de la toile, qui vous parlent, vous appellent, vous tendent la main. C'est là surtout qu'il faut étudier Van Dyck; il y montre le rare talent qu'il avait pour éclairer une tête, de manière à faire sentir l'ostéologie du front, la fuite des tempes, la saillie des pommettes, les moindres cartilages du nez, les méplats de la joue et ceux du menton. Il faut y voir aussi une étude savante des mains : elles sont ici individuelles et par conséquent elles s'accordent mieux avec le tempérament de l'original, puisque Van Dick les peignit, je ne dis pas seulement d'après nature, mais d'après la nature du personnage représenté, tandis que plus tard nous le verrons adopter pour tous ses portraits certaines *mains* que lui posaient des modèles à gages, les peindre de pratique et en apprendre par cœur les proportions élégantes, les doigts allongés, les fines jointures, les raccourcis.

Les excursions que Van Dyck fit à Bruxelles, et ensuite à La Haye, nous ont valu les portraits de Marie de Médicis et de son fils Gaston, que la colère de Richelieu avait chassés de France, les portraits équestres, si magnifiques et si imposants, du duc d'Arenberg et du duc d'Albe, ceux du prince d'Orange et de sa famille, et quantité de petites peintures en grisaille d'après lesquels furent gravés la plupart des *Cent portraits* dont la série se compose de tous les personnages illustres du temps, poètes, peintres, graveurs, philosophes, diplomates, sans en excepter le fameux Érasme de Rotterdam, et les sombres héros de la guerre de Trente ans, Wallenstein, Tilly, Papenheim, l'empereur Ferdinand, Gustave Adolphe. Pendant son séjour en Hollande, Van Dyck rendit visite à Franck Hals, et ces deux peintres échangèrent leurs portraits dans une entrevue qui a été racontée par Houbraken, et dont les détails intéressants trouveront naturellement leur place dans la biographie du peintre hollandais.

Depuis dix ans qu'il avait quitté l'Angleterre, Van Dyck s'était fait un grand nom. Le comte d'Arundel, son ancien protecteur, longtemps en disgrâce, avait repris faveur auprès de Charles Ier, après la mort du duc de Buckingham, favori du prince. Enfin, plusieurs tableaux de l'artiste flamand lui avaient été achetés à Anvers par des seigneurs anglais qui, pour faire leur cour à Charles Ier, les lui avaient offerts en présent. Une lettre autographe de Van Dyck, écrite en espagnol et découverte aux archives de la reine, nous apprend qu'un des gentilshommes de la chambre, Endymion Porter, avait commandé à Van Dyck une peinture destinée au roi, et d'autre part le livre des comptes de la trésorerie porte la mention suivante : « *A Endymion Porter, une somme de* 78 *livres pour un tableau représentant Armide et Renaud, acheté par lui à Monsieur Van Dyck d'Anvers, et délivré à S. M., sans autre quittance qu'une lettre du sceau privé, du* 20 *mars* 1629. » Comme on le voit dans ces deux documents, qui ne paraissent pas se rapporter au même tableau, quoi qu'en dise

M. Carpenter, Van Dyck, lorsqu'il se rendit à Londres, y avait été précédé par sa réputation, par les bons offices du comte d'Arundel et par quelques morceaux de sa main montrés à un amateur fort éclairé, le roi d'Angleterre. Ce fut au mois d'avril 1632 qu'il s'embarqua pour l'Angleterre, non pas comme le dit Félibien, à la prière de sir Kenelm Digby, mais sur l'invitation du comte d'Arundel, suivant Bellori, qui tenait ses renseignements de sir Kenelm Digby lui-même[1]. En effet, dès son arrivée, le peintre fut logé chez Édouard Norgate, agent et protégé du comte d'Arundel, et il fut entretenu aux frais de la Couronne, ainsi qu'il résulte d'un ordre du sceau privé, portant la date du 21 mai 1632, ainsi conçu : « *Voulons et ordonnons... que vous*



LES ENFANTS DE CHARLES Ier.

payiez ou fassiez payer à notre fidèle et bien-aimé Édouard Norgate, écuyer, la somme de 15 schellings par jour, pour la nourriture du sieur Antonio Van Dike et ses serviteurs, à commencer du 1er jour d'avril dernier, pour continuer durant le séjour du dit Van Dike en ce pays. »

Introduit dans la société la plus aristocratique du monde, présenté à la cour, Van Dyck y fut bientôt remarqué pour l'élégance de ses manières. Il se trouva que ce roturier avait l'air et les façons d'un vrai gentilhomme, et si Charles Ier le prit tout de suite en affection, c'est qu'il aimait la distinction de l'artiste presque autant que sa peinture. Il pensa même, à ce qu'il paraît, à lui faire bâtir une maison tout exprès pour lui, comme le prouvent ces mots écrits sur un agenda trouvé encore aux archives de la reine : «*Parler*

[1] E perche il conte di Arondel, aveva introdotto il Van Dick alla grazia del Re... etc. *Vite dei Pittori,* tome I, page 265, édition de Pise, 1821.

à Inigo Jones d'une maison pour Van Dyck. » En attendant de réaliser ce vague projet, Charles Ier assigna au peintre un logement d'hiver à Blackfriars et une résidence d'été à Eltham.

La première occupation de Van Dyck fut de peindre le roi, sa femme et ses enfants dans un seul et même tableau qui se voit aujourd'hui au château de Windsor et décore l'appartement auquel est resté le nom de *Van Dyck*. La reine y tient dans ses bras sa fille Marie, et le prince de Galles est à côté de son père. Quant à Charles Ier lui-même, le peintre fit son portrait plusieurs fois, tantôt en pied, recouvert de son manteau royal et revêtu de son armure, tantôt à cheval, sortant de la toile et venant droit au spectateur. Il nous souvient d'avoir considéré longtemps ce dernier portrait quand nous visitâmes les appartements de Windsor. La tête de Charles Ier y est, comme toujours, grave et mélancolique; ses grands yeux cernés, dont le regard est fixe et doux, ont une singulière expression de faiblesse, et je ne sais si les souvenirs de l'histoire y contribuent, mais on croit démêler sur le pâle visage de ce prince quelques signes avant-coureurs de ses tragiques destinées. L'écuyer qui l'accompagne et qui est à pied, porte son casque, et l'on a cru longtemps que ce personnage était le duc d'Espernon; mais Walpole le nomme M. de Saint-Antoine, et Mariette se range à son avis sur ce point, trouvant invraisemblable : « qu'un homme aussi fier que d'Espernon eût souffert d'être peint, même auprès d'un roi, dans la posture d'un domestique. »

Brillante et rapide fut la faveur de Van Dyck. Trois mois après son arrivée, Charles lui conféra la dignité de chevalier, avec le titre de *principal peintre ordinaire de Leurs Majestés*, et lui fit don d'une chaîne d'or et de son portrait encadré de diamants. Bientôt il lui constitua une pension annuelle de 200 livres sterling, au grand déplaisir de Daniel Mytens qui, en qualité de *dessinateur des tableaux du roi*, recevait seulement 20 livres par an, et qui, se voyant supplanté par Van Dyck, s'en retourna tristement dans son pays. Enfin Charles Ier témoigna ouvertement de sa sympathie pour l'artiste flamand par les fréquentes visites qu'il lui rendait à Blackfriars. Souvent il lui arriva de quitter Whitehall et de traverser la Tamise dans son yacht pour aller voir Van Dyck et passer quelques heures auprès de lui à le regarder peindre, à l'entendre parler de son art. Il n'eut pas plutôt donné l'exemple que les grands seigneurs s'empressèrent de le suivre; tout homme à la mode se crut obligé de rendre visite à Van Dyck, et le peintre vit affluer chez lui les femmes de la cour, les favoris du roi, ses ministres, ses chambellans, ses pages. Chacun voulait avoir son portrait, et, il faut en convenir, jamais peintre, si ce n'est Titien peut-être, ne vit poser devant lui de plus fiers, de plus charmants modèles. Les grandes dames anglaises étaient alors et sont encore d'une beauté remarquable. Sans avoir la désinvolture des Vénitiennes, ni leurs épaules provoquantes, ni la forte souplesse de leurs attaches, elles ont, comme on dirait aujourd'hui, de la race. Dans l'atmosphère brumeuse qui les enveloppe, leur teint se conserve d'une incomparable fraîcheur; leurs carnations, qui semblent pétries dans le lait, se colorent finement de nuances roses; leurs mains longues ont la blancheur et le poli de l'ivoire; leur nez se découpe en fines arêtes; leurs yeux sont ombragés de longs cils ordinairement plus clairs que le ton de la prunelle, et des cheveux blonds, châtains ou cendrés, dont les boucles luisantes laissent paraître un reflet d'or, encadrent leurs figures d'une expression à la fois tendre et hautaine. Dans leur regard voilé de langueur, sur leurs lèvres entr'ouvertes, on croit lire le roman de leur pensée et le secret de leur cœur.

Une de ces dames illustres par leur beauté était lady Venetia Digby, femme de sir Kenelm, ami du roi et protecteur du peintre. Van Dyck semble avoir pris plaisir à la peindre, et entre autres portraits qu'il fit d'elle, il la représenta, dans une grande composition emblématique à la Rubens, et d'assez mauvais goût, victorieuse du Mensonge, de la Colère, de l'Envie, et crut avoir fait merveille en opposant à la tranquille figure de sa belle héroïne les traits hideux des Vices dont elle triomphe. Mais cette adorable lady étant morte subitement à la fleur de l'âge, Van Dyck, mieux inspiré par un sentiment vrai que par le désir de briller, peignit lady Venetia couchée et endormie du dernier sommeil, ayant à ses côtés l'image de sa jeunesse flétrie, une rose fanée.

C'était un grand péril pour Van Dyck que la vue et la compagnie de tant de créatures ravissantes dont les robes de satin venaient frôler son chevalet, dont les manchons parfumaient son atelier. Naturellement prompt à s'enflammer, le jeune artiste conçut plus d'une passion. Il s'éprit d'abord de lady Stanhope,

gouvernante de la petite princesse Marie; mais les beaux portraits qu'il en fit ne servirent qu'à enchanter Carey Raleigh, dont elle était amoureuse et à qui elle les donna. La plus sérieuse affection de Van Dyck fut celle qu'il ressentit pour Marguerite Lémon. Hollar, Morin et autres ont gravé le portrait de cette femme célèbre par ses aventures galantes : « Elle était si passionnée dans ses amours, dit Mariette, qu'ayant appris « le mariage de Van Dyck avec Marie Ruthven, elle prit la résolution, pour se venger de l'infidélité de son « amant, de lui couper le poignet, afin qu'il ne pût plus exercer son art. Mais ce dessein ayant avorté, elle « passa en Flandre avec un nouvel amant, qui ayant péri à l'armée, elle se tua elle-même de désespoir. »

Sans parler ici des nombreux tableaux mythologiques ou religieux que Van Dyck peignit pour le roi et pour sir Kenelm Digby, tableaux dont la précieuse énumération se trouve dans Bellori, le peintre fit à Londres quantité de portraits, la plupart aussi intéressants que des pages d'histoire. Ceux qu'on a réunis à Windsor attirent et captivent le regard au point qu'on ne s'en peut détacher. Les deux jeunes fils du duc de Buckingham, surtout, sont admirables, et on ne peut leur comparer que le portrait du comte de Pembroke. Quelle aisance dans la richesse des vêtements! quel naturel au sein du luxe, et quelle vie! On croirait qu'ils vont sortir tout à l'heure de leur cadre et se promener avec vous dans les appartements du château. Là se trouvent les figures animées de la duchesse de Richmont, qui fut jugée digne d'être peinte en Vénus, de la comtesse de Carlisle, de la duchesse de Sainte-Croix, et les portraits de Killigrew et de Carew, gentilshommes dont il n'est plus permis d'oublier les noms, depuis que Hamilton, de sa plume d'or, les a inscrits dans ses *Mémoires de Grammont*.

Il faut avouer que si Van Dyck sut donner à ses innombrables portraits une grande variété d'attitudes, il fut peu varié en revanche dans sa manière de les peindre, comme dans le choix des fonds et des accessoires. Pour les femmes, il se contentait ordinairement de leur mettre un éventail ou une fleur à la main et de les détacher sur un rideau rouge ou de ce ton brun qu'on appelle encore *brun Van Dyck*. Souvent on les voit paraître dans un jardin sombre dont les devants sont ornés de larges plantes, tandis que, par une contradiction inexplicable, la lumière du jour éclaire franchement leurs robes de satin, leurs belles mains à demi-gantées, leur fine peau. Quelquefois avec l'aide de son compatriote Henri Steenwick, le discret et habile peintre de *perspectives*, il ouvre une échappée de vue sur Windsor ou Whitehall, et achève ainsi l'effet du tableau par un motif d'architecture. Mais quant à sa touche, elle est toujours la même. Ses têtes de femmes, d'enfants ou de vieillards sont accentuées de la même manière; les plans du nez sont toujours carrément accusés et très-ressentis; son pinceau est le même pour tous les yeux, et constamment il les fait briller par un empâtement vif à côté des prunelles, si le regard est oblique, et sur la prunelle même, si l'œil fixe le spectateur.

De Piles, dans son *Cours de peinture*, nous a transmis quelques détails curieux touchant les habitudes de Van Dyck et sa manière d'opérer : « Le fameux Jabac, dit-il, homme connu de tout ce qu'il y a d'amateurs des beaux-« arts, qui était des amis de Vandeik et qui lui a fait faire trois fois son portrait, m'a conté qu'un jour, parlant « à ce peintre du peu de temps qu'il employait à faire ses portraits, il lui répondit qu'au commencement il « avait beaucoup travaillé et beaucoup peiné ses ouvrages pour sa réputation et pour apprendre à les faire « vite..... Voici quelle conduite il m'a dit que Van Dyck tenait ordinairement. Ce peintre donnait jour et « heure aux personnes qu'il devait peindre et ne travaillait jamais plus d'une heure par fois à chaque portrait, « soit à ébaucher, soit à finir; et son horloge l'avertissant de l'heure, il se levait et faisait la révérence à la « personne, comme pour lui dire que c'en était assez pour ce jour-là, et convenait avec elle d'un autre jour « et d'une autre heure; après quoi son valet de chambre lui venait nettoyer ses pinceaux et lui préparer une « autre palette pendant qu'il recevait une autre personne à qui il avait donné heure. Il travaillait ainsi à « plusieurs portraits en un même jour avec une vitesse extraordinaire. Après avoir légèrement ébauché un « portrait, il faisait mettre la personne dans l'attitude qu'il avait auparavant méditée, et avec du papier gris « et des crayons noirs et blancs, il dessinait en un quart d'heure sa taille et ses habits, qu'il disposait d'une « manière grande et avec un goût exquis. Il donnait ensuite ce dessin à d'habiles gens qu'il avait chez lui « pour le peindre d'après les habits même que les personnes avaient envoyées exprès, à la prière de Vandeik. « Les élèves ayant fait d'après nature ce qu'ils pouvaient aux draperies, il passait légèrement dessus et y

« mettait en peu de temps, par son intelligence, l'art et la vérité que nous y admirons. Pour ce qui est des « mains, il avait des personnes à ses gages, de l'un et de l'autre sexe, qui lui servaient de modèles. »

On imagine aisément quels trésors dut amasser Van Dyck par ce labeur de tous les jours, alors que ses portraits étaient payés cinquante ou trente livres sterling, suivant qu'ils étaient en pied ou en buste. Mais généreux jusqu'à la prodigalité comme il était amoureux jusqu'à la folie, il dépensait son argent en fantaisies de luxe, en plaisirs, en festins, en cadeaux magnifiques aux femmes aimées. Il avait, au dire de Walpole, des musiciens à sa solde pour distraire les grands seigneurs qui venaient poser chez lui, Arundel ou Pembroke, Warwick ou Montrose. Habituellement il retenait à dîner ses modèles pour mieux saisir l'expression de leurs traits dans le laisser-aller de la causerie, au moment où ils oublieraient ses regards. Il avait enfin un grand état de maison, et son talent, tout inépuisable qu'il était, suffisait à peine à tant de largesses. Du reste cette continuelle alternative de travail excessif et de plaisirs effrénés eut bientôt usé le tempérament de Van Dyck; sa santé en souffrit autant que sa bourse. On assure même qu'il donna dans la recherche de la pierre philosophale et que les malsaines émanations de l'alchimie achevèrent de détruire sa constitution et de compromettre sa fortune. Ses amis, et de ce nombre était le roi, crurent le ramener à une vie plus heureuse en le mariant, et ils négocièrent son alliance avec une jeune personne accomplie, dit-on, Marie Ruthven, petite-fille du comte de Gowrie et nièce de la duchesse de Montrose. Le père de Marie, Patrick Ruthven, avait été longtemps prisonnier à la Tour de Londres, comme impliqué dans la fameuse conspiration de Gowrie, et il n'avait laissé aucun bien à sa fille. Mais élevée à la cour de la reine Henriette, Marie Ruthven avait ces grandes relations et ces parents illustres qui souvent valent mieux encore qu'une dot.

Un tel mariage ne rendit pas Van Dyck plus heureux. Il put toutefois augmenter son influence à la cour. Aussi est-il peu de grandes maisons en Angleterre qui n'aient conservé quelque portrait de sa main, comme la duchesse de Sutherland conserve à Stafford-house celui d'Arundel, que nous y avons vu naguère et qui est si dignement gravé par Alexandre Tardieu. Toutes les figures historiques de ce temps-là ont leur place dans l'œuvre de Van Dyck, l'archevêque Laud aussi bien que l'infortuné lord Strafford, qui, selon toute apparence, fut étroitement lié avec le peintre. Fatigué pourtant de l'uniformité de sa besogne ordinaire, le chevalier Van Dyck imagina de couvrir de peintures les murs de la salle des banquets à Whitehall, salle dont Rubens avait décoré le plafond, et d'y représenter l'histoire de l'ordre de la Jarretière, son institution, le cortége des chevaliers en costume, la fête de Saint-Georges. Il fit proposer au roi ce vaste travail, et il en ébaucha les compositions en grisaille; mais la somme qu'il demandait, 75,000 livres, parut à bon droit si exorbitante[1] que Charles Ier ne put accepter sa proposition, qui d'ailleurs lui souriait. Ce prince était alors obéré et surveillé de près dans ses dépenses par son inflexible trésorier, l'évêque Juxon. Les soucis du gouvernement commençaient à l'assaillir; les Presbytériens grondaient, et déjà l'on pouvait apercevoir à l'horizon le point noir qui annonce la tempête. C'est à ce moment sans doute que Van Dyck fit ce portrait sublime de *Charles Ier*, un des plus précieux morceaux de notre Louvre. Chose singulière! ce n'est pas quand il peint le monarque dans la pompe de ses habits royaux ou monté sur son cheval de parade, que Van Dyck nous a le plus intéressé à son héros; c'est quand il nous le montre simple gentilhomme, en jaquette de satin de la Chine et en bottes molles, promenant dans les bois sa mauvaise fortune et ses rêveries. J'admire avec quel art il a subordonné les figures de l'écuyer et du page, sans les effacer néanmoins, de manière que d'un peu loin et au premier aspect, le roi paraît être seul, et qu'on découvre ensuite non plus ce cortége que Van der Meulen eût fait briller autour de Louis XIV, mais deux serviteurs dont l'unique présence augmente pour ainsi dire la solitude du monarque, et son beau cheval, qui, l'œil morne et la tête penchée, *semble se conformer à sa triste pensée*. Il n'est pas jusqu'à la vue lointaine de la mer et d'un navire qui s'approche du rivage comme pour emmener un fugitif, qui n'ajoute à la grande impression de ce tableau d'histoire.

Oui, c'est de l'histoire qu'un semblable portrait. Et en effet, sur la fin de sa vie, le peintre put assister au déclin de Charles Ier et à la détresse de son parti. Il vit Strafford porter sa tête sur l'échafaud; il vit la reine

[1] Il doit y avoir quelque erreur dans ce chiffre énorme, aussi Walpole lui-même le trouve-t-il invraisemblable.

Henriette se sauver en France et Charles I[er] se réfugier avec ses enfants dans la ville d'York. Le comte d'Arundel songeait à émigrer; les Cavaliers se dispersaient, le temps des portraits splendides était passé. Van Dyck, malade, épuisé, attristé d'ailleurs par un mariage qui n'était pas selon son cœur, conçut



LA SAINTE VIERGE (d'après la gravure de Bolswert).

néanmoins le projet d'aller à Paris solliciter les peintures de la grande galerie du Louvre. Il partit donc au commencement de l'année 1641. Mais il trouva sur son chemin Nicolas Poussin, qu'on avait fait revenir de Rome tout exprès pour décorer le Louvre, et qui lui-même allait être dégoûté et supplanté par les intrigues de la jalousie. Van Dyck resta donc peu de temps à Paris. Toutefois il y laissa une trace de son passage dans le portrait d'un éditeur d'estampes fort connu, Langlois dit *Ciartres*, qu'il représenta jouant de la cornemuse. De retour à Londres, Van Dyck tomba dans un état de langueur qui annonçait sa mort prochaine. Charles I[er], qui lui était vraiment attaché, promit 300 livres à son médecin s'il parvenait à guérir le malheureux peintre.

Mais les sources de la vie étaient taries en lui ! On essaya en vain des remèdes les plus héroïques. Houbraken raconte qu'on égorgea une vache à laquelle on ouvrit le ventre, et que l'on y coucha le moribond pour ramener quelque chaleur dans ses membres glacés [1]. Tout fut inutile. Van Dyck mourut à Blackfriars, le 9 décembre 1641, laissant une fille qui lui était née huit jours avant sa mort et qui s'appelait Justiniana. Il fut enterré le 11 dans le chœur de l'ancienne cathédrale de Saint-Paul, près du tombeau de Jean de Gand.

Par son testament déposé à *Doctor's Commons* et daté du 1er décembre 1641, il lègue 4,000 livres (sterling) à une fille naturelle nommée Marie-Thérèse, en lui désignant sa sœur, Suzanne Van Dyck, béguine à Anvers, pour tutrice. A une autre sœur, nommée Isabelle, il assure une pension de 250 florins. En cas que sa fille Marie-Thérèse vînt à mourir sans être mariée, il faisait passer les 4,000 livres à une autre sœur qui avait épousé M. Dirrick. A sa femme Marie et à sa fille Justiniana, née le jour même 1er décembre, il lègue, pour être également partagés entre elles, tous ses tableaux, effets et toutes les sommes dues à lui en Angleterre par le roi, la noblesse et toute autre personne. Il confie à Catherine Cowley l'éducation de sa fille, à laquelle il alloue 10 livres par an jusqu'à ce qu'elle ait atteint sa dix-huitième année. Il laisse des dons en argent à ses exécuteurs testamentaires, 3 livres à chacun de ses serviteurs et 3 livres aux pauvres des paroisses de Saint-Paul et de Sainte-Anne (Blackfriars) [2].

La veuve de Van Dyck épousa sir Richard Pryse de Gogerdan, baronnet, de la province de Montgommery, duquel elle n'eut point d'enfants. Justiniana fut mariée à sir John Stepney de Frendergast, dans la province de Pembroke, troisième baronnet de ce nom, et leur postérité ne s'est éteinte que le 12 septembre 1825, dans la personne de sir Thomas Stepney. Gratifiée par Charles II d'une pension qui fut fort mal payée, lady Stepney, restée veuve, épousa en secondes noces Martin de Carbonell, dont les héritiers poursuivaient encore en 1783 la remise des sommes dues à Van Dyck.

Plus noble que Rubens dans le choix des formes, Van Dyck eut moins de défauts que son maître, mais peut-être aussi moins de grandeur. Il eut autant de charme dans son coloris sans avoir autant d'éclat. Il fut dessinateur savant, mais sans pédantisme, et ses contours furent toujours conduits par le sentiment de la grâce ou par le feu du génie. Bien près d'être égal au Titien dans ce grand genre des portraits où il apporta d'autres qualités, Van Dyck s'est parfois élevé très-haut dans ses compositions historiques, et la beauté des expressions y est souvent aussi admirable que l'excellence de la touche. Ce n'est pas seulement dans les merveilleuses estampes de Bolswert et de Vorsterman que son *Couronnement d'épines* et son *Christ mort sur les genoux de la Vierge* sont des chefs-d'œuvre. Je ne connais guère de peintres qui aient fait des *Christ* plus admirables. Tantôt on voit au pied de la croix des saintes en prière ou des anges qui recueillent dans des coupes d'or le sang du sacrifice; tantôt le Fils de l'homme est représenté seul, au haut de la montagne, la nuit, sur un ciel noir, tandis qu'on aperçoit au loin la triste Jérusalem dans une lueur crépusculaire. Tout récemment, en visitant le cabinet d'un avocat célèbre [3], je me suis trouvé en présence d'une de ces pathétiques images, et j'en ai ressenti une émotion extraordinaire, tout à fait imprévue. Rien de plus touchant à voir que cette victime ainsi abandonnée sur le Golgotha, au sein des ténèbres, quand les disciples se sont retirés et que Marie elle-même a été entraînée loin de ce lieu maudit!.... Il est des peintres complètement ignorés de la foule qui cependant occupent le premier rang dans l'art. Il en est d'autres qui ont le privilége d'avoir un nom populaire et d'être admirés par les plus fins connaisseurs. De ce nombre est Van Dyck. Sa gloire s'est répandue chez tous les peuples de l'Europe sans fatiguer les hommes d'élite qui font et qui soutiennent les renommées. En peignant les héros de son temps, il s'est associé à leur immortalité ou les a enveloppés dans la sienne. De sorte qu'en même temps qu'il a sa place marquée dans la galerie des grands peintres, il demeure pour nous un personnage de la grande histoire.

CHARLES BLANC.

[1] Traduction manuscrite de madame Bernard Picard.

[2] On trouvera le texte entier de ce document précieux dans l'ouvrage précité de M. Carpenter et dans la traduction qu'en a donnée M. Hymans, qui a imprimé aussi la pièce originale.

[3] Me Chaix d'Est-Ange.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Van Dyck a gravé à l'eau forte vingt-trois pièces pleines de génie, et qui sont fort recherchées; ce sont pour la plupart des portraits. Nous en avons dressé le catalogue d'après l'excellent travail de M. Carpenter; le défaut d'espace nous force de supprimer ce catalogue. Nos lecteurs le trouveront dans un livre qui sera bientôt publié par nous, et qui aura pour titre : *Le Trésor de la curiosité.*

Voici maintenant les tableaux de Van Dyck que possèdent les collections nationales de l'Europe.

Le Musée du Louvre ne contient pas moins de vingt et un tableaux de ce maître. Nous ne citerons que les principaux.

Ex voto. La Vierge et l'Enfant Jésus reçoivent l'hommage du donateur et de sa femme, qui les invoquent à genoux. Les experts du Musée estimèrent ce tableau 120,000 francs. *La Femme adultère — Saint Sébastien :* ce dernier fut estimé, sous l'empire, 12,000 francs.

Vénus accompagnée de l'Amour. Évalué 35,000 francs. *l'Embarquement d'Énée — Mars et Vénus.*

Le portrait en pied de *Charles I*er, estimé d'abord 80,000 francs, ensuite 100,000. Charles Ier ne l'avait payé à l'artiste que 100 livres sterling. Mme Dubarri l'acheta 24,000 livres en 1770, du comte de la Guiche, à la vente duquel il avait été retiré au prix de 17,000 livres.

Le *portrait* de François II, celui d'un Charles Ier, duc de Bavière, et celui d'Isabelle-Claire-Eugénie, souveraine des Pays-Bas. — Deux *portraits* de François de Moncade, l'un en buste, l'autre en grand et à cheval. Ce dernier fut estimé sous l'empire 36,000 francs.—Le *portrait* en pied d'un homme et de sa petite fille. Il fut estimé 45,000 francs.

Musée d'Anvers. — Six tableaux de Van Dyck. — Le *portrait* de Malderus, évêque d'Anvers; — *le Christ en croix; — le Christ au bassin; — le Christ au tombeau;* — un autre *Christ en croix,* — et le *portrait* en pied de César-Alexandre Scaglia.

Musée de Bruxelles. — Huit tableaux du maître : — un *Christ en croix;* — Saint Antoine de Padoue tenant l'Enfant Jésus; — *Saint François en extase; — le Martyre de saint Pierre;* — une esquisse heurtée de la tête du juif présentant le roseau à Jésus-Christ dans le Couronnement d'épines — *Silène ivre soutenu par un berger* avec une bacchante; — *portrait* d'un bourgmestre et d'un peintre.

Musée d'Amsterdam. — Trois Van Dyck : — *portrait* du bourgmestre Van der Borght. — *portrait* en pied de la princesse Marie et de son frère; — *Femme en pleurs* dans un Paysage.

Musée de la Haye. — *La Famille Huygens, — le duc de Buckingham, — la duchesse sa femme, — le peintre Quintin Simons.*

Galerie nationale de Londres. —Le *portrait* de Rubens; — *Saint Ambroise refusant d'admettre dans l'église l'empereur Théodose* (c'est une copie, avec quelques changements, du tableau de Rubens, qui se trouve à Vienne); — *portrait* de Gevaerts, ami de Rubens; — *étude* de chevaux.

Hamptoncourt.— *Portrait* de Marguerite Lémon; — *portrait* de Charles 1er; — divers *portraits* de femmes; — *le duc de Buckingham.— L'Amour et Psyché,*— deux *Vierges.* — *Samson et Dalila.*

Windsor. Dans la seule salle dite de Van Dyck (*Van Dyck room*), on compte plus de trente morceaux du peintre; voici les principaux : le *portrait* du peintre Snellinx; ceux du roi Charles 1er et de la reine Henriette; la duchesse de Richmond, lady Venetia Digby, les deux jeunes fils de Buckingham, George et François Villiers, Killegrew et Corew; le *portrait* équestre de Charles Ier si souvent reproduit : il est accompagné d'un écuyer qui tient son casque.

Musée de Madrid. — Vingt-deux tableaux de Van Dyck : — *la Vierge aux roses*; le *portrait* du peintre David Ryckaert, celui de la duchesse d'Oxford: *le comte de Bergh* en pied; *un Musicien*, *le comte de Bristol*, etc.

Palais de Gènes. — Celui de Giacomo Balbi renferme un *portrait* équestre de François Balbi, un *portrait* de femme, un *Christ mort*, une *Femme et un enfant*, le *portrait* de Spinola dans son armure.

Palais Brignole-Sale.—Un *portrait* du prince d'Orange; une demi-figure du *Sauveur portant sa croix*, peinte sur bois; *le marquis Jules Brignole-Sale à cheval, la marquise Paola Adomo Brignole-Sale; le Denier de César.* On trouve encore de beaux Van Dyck au palais Spinola et dans ceux de la famille Durazzo.

A Rome, dans la galerie Borghèse, on admire le *Christ mort sur les genoux de la Vierge*, tableau fameux de Van Dyck gravé par Vorsterman, et dans la collection du préfet français, M. Mangin, un *Christ en croix* regardé comme un des chefs-d'œuvre de Van Dyck.

Nous avons dit qu'il en existe un admirable à Paris dans le cabinet de Me Chaix d'Est-Ange.

L'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, a huit Van Dyck : encore Charles Ier et sa femme, *portraits* séparés; le comte de Dembich; lord Thomas Weston; Van der Wouwer (celui que Van Dyck a gravé à l'eau forte); le peintre François Sneyders et sa femme; une *Fuite en Égypte; Madeleine aux pieds de Jésus*, copie d'un tableau de Rubens.

Si les tableaux de Van Dyck sont nombreux dans les galeries publiques à Dresde, à Munich, à Berlin, à Vienne, en revanche ils sont rares chez les particuliers et ne se produisent pas souvent dans les ventes.

Vente de Julienne, 1767. — Le portrait de l'archiduc Léopold et de l'infante Eugénie, 310 livres. — Celui d'une des bonnes amies de Van Dyck, dit le catalogue, 513 livres.— Deux hommes jouant aux cartes, 11,000 livres.

Vente de Brunoy, 1777. — Un homme jouant de la guitare, 6,000 livres. — Le portrait de Cromwell, selon le catalogue, 500 livres.— Celui de Thomas Parr, 600 livres.

Vente prince de Conti, 1777. — Un homme jouant de la musette (c'est le portrait de Langlois dit *Ciartres*, célèbre éditeur d'estampes). Il a son chapeau en partie rabattu, et il est vêtu de rouge; en bas, est une tête de chien, 8,001 livres.

Vente Randon de Boisset, 1777. — Le portrait du président Richardot (celui qui est au Louvre), 10,400 livres.

Vente Choiseul-Praslin, 1793.— Le *Joueur de musette*, le même que celui précédemment mentionné, 8,800 livres.

Vente Érard, 1832. — Le *Baiser de Judas*, 10,080 fr.

Vente cardinal Fesch, 1845.— La *Madeleine repentante* 3,410 scudi, soit 18,414 francs.

La Vierge et l'Enfant, adjugé à lord Netsford, 7,560 francs. —La *Résurrection de Notre-Seigneur*, 645 scudi, —

soit 3,321 francs.—Enfin un portrait d'homme, 4,320 francs.

Vente Guillaume roi de Hollande, 1850. — Portrait de Philippe Leroy, seigneur de Ravels (celui que Van Dyck a gravé à l'eau forte), avec le pendant, Mme Leroy, 63,600 florins, soit 144,944 francs.

Le portrait de Martin Pepin, 9,799 francs.

La *Madeleine repentante* 5,697 francs.

A tous ces renseignements intéressants nous ajouterons le plus curieux de tous et le moins connu : c'est le compte présenté au roi Charles 1er en 1638 par Van Dyck. La pièce originale se trouve aux archives de la reine, en Angleterre; elle a été imprimée pour la première fois par M. Carpenter, dans les *Pictorial notices*. On y voit que l'artiste a donné à ses tableaux une évaluation que le roi n'a que très-rarement approuvée. Aussi le chiffre posé par Van Dyck se trouve-t-il biffé par le roi, qui a mis en regard sa propre évaluation.

Voici cette pièce avec son orthographe.

Mémoire pour Sa Mgtie le Roy.

	Pour moulures du Ven conte	~~27~~ *l*	
	Une teste d'un veliant poete	~~20~~ *l*	*12*
+	Le prince Henry [1]	50	
	Le roi à la ciasse (à la chasse) [2]	~~200~~	*100*
	Le prince Carles aveq le ducq de Jare, princesse Marie, princesse P. S. Elisabet P. Anna.	~~200~~	*100*
	Le roy vestu de noir au Monsr Morre avec sa mollure	~~34~~	*26*
+	Une reyne en petite forme	20	
+	Une reyne vestue en blu	30	

[1] Tous les articles de ce compte que le roi a fait précéder d'une croix étaient dus par la reine, qui devait en fixer le prix.

[2] On présume que c'est le tableau qui est au Louvre.

FAC SIMILE DE L'ÉCRITURE DE VAN DYCK.

FRAGMENT D'UNE LETTRE, ÉCRITE EN FLAMAND, ADRESSÉE A JUNIUS ET CONSERVÉE AU MUSÉE BRITANNIQUE.

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2.



École Flamande. *Paysages*

JACQUES FOUQUIÈRES

NÉ VERS 1600. — MORT VERS 1660.



« Le baron Fouquières est venu me trouver avec sa grandeur accoutumée; il trouve fort étrange qu'on ait mis la main à l'ornement de la grande galerie sans lui en avoir communiqué aucune chose. Il dit avoir un ordre du Roy confirmé par monseigneur de Noyers, touchant ladite direction, et prétend que les paysages sont l'ornement principal dudit lieu, étant le reste seulement des accessoires. J'ai bien voulu vous écrire ceci pour vous faire rire. »

Voilà un homme déjà peint en ces quelques lignes d'une lettre de Nicolas Poussin à M. de Chantelon. Mais pourquoi ce Fouquières se faisait-il appeler baron, et pourquoi tant de hauteur dans ses manières et dans ses discours. C'est que Louis XIII lui avait accordé des lettres de noblesse, et que depuis ce moment, plein de son importance autant qu'il était pénétré de son talent, Jacques Fouquières affectait la tenue et les façons d'un gentilhomme. « Je me souviens, dit Pymandre (dans les *Entretiens* de Félibien), d'avoir vu ce Fouquières qui portait toujours une longue épée. » La vanité du peintre flamand était d'autant plus ridicule qu'il était né dans une condition fort obscure, bien qu'il laissât croire qu'il

appartenait à la puissante famille des Fuggers, appelés en Flandre les *Fokkiers*, famille célèbre dans toute l'Allemagne par l'immensité de son opulence devenue proverbiale. « Je tiens de M. Vleughels, écrit Mariette, qu'il a souvent ouï dire à son père qui était Flamand, ami de Fouquier et de sa même profession. que bien loin d'être né gentilhomme, il était de fort médiocre condition, et que Juste d'Egmont ne le mortifiait jamais tant que lorsqu'il lui reprochait d'être fils d'un charron, et de n'être riche que de nom. » Au surplus, que Fouquières ait été noble d'origine ou roturier, cela importe fort peu et ne vaut pas la peine que l'histoire s'en occupe; mais lorsqu'un homme se vante de sa noblesse, il est permis de s'enquérir s'il a vraiment le droit de s'en vanter, en d'autres termes, si sa vanité n'est pas deux fois ridicule.

Sandrart dit que Fouquières était né dans la Flandre occidentale, sans nous donner la date de la naissance de ce peintre; mais d'après la place qu'il lui assigne dans son livre, *Academia nobilissimœ artis pectoriœ*. où il a suivi l'ordre chronologique, on doit croire que Fouquières était né vers la fin du seizième siècle; car Sandrart l'ayant fait passer immédiatement avant Pierre de Laër qui naquit en 1595, on peut affirmer par induction que la naissance de Fouquières se place dans cette même année ou environ. D'autre part, Félibien nous dit que Fouquières était d'Anvers. Nous voilà donc fixés sur ces deux points.

Suivant l'auteur des *Entretiens*, c'est à l'école de Breughel de Velours que Jacques Fouquières apprit son art; d'autres disent qu'il fut l'élève de Josse de Momper, paysagiste alors en renom, qui figure dans la galerie des cent portraits de Van Dyck, sous la dénomination de peintre de montagnes, *pictor montium*. Ce qui est certain, c'est que les ouvrages de la jeunesse de Fouquières portent le cachet du premier de ces deux maîtres. On y voit rouler sur des chemins pierreux le chariot de Breughel traîné par des chevaux lourds et maigres. L'on y aperçoit sous des bouquets d'arbres des fermes flamandes, et, à l'entour, des figures occupées aux travaux rustiques. La nature y est observée de près, naïvement, dans sa réalité, dans sa rudesse, avec ses intermittences de verdure et ses accidents de terrain, telle enfin que l'arrange le hasard, telle que la décorent les caprices d'une végétation inégale. Et cette fidèle observation de la nature, Fouquières l'apportait dans ses dessins comme dans ses tableaux. « Il dessinoit volontiers, dit Mariette, et s'en acquittoit fort bien. Il manioit parfaitement bien la plume. Je n'en connois point de plus moelleuse. Personne, que je pense, n'a dessiné des broussailles dans un plus grand détail et avec plus d'intelligence. Quoyque faits à peu d'ouvrage, ce n'en sont pas moins des portraits de la nature rendus dans une fidélité surprenante. Il y règne une telle variété dans le port des branches, les feuilles et les fleurs prennent des tons si heureux et des formes si justes, que chaque genre de plantes se reconnaît aisément. Les ombres sont avec cela distribuées avec tant d'intelligence que chaque objet avance ou recule suivant qu'il est nécessaire. Il ne se sert pourtant, pour faire agir sa machine, que d'un lavis assez léger, sans trait; quelquefois il y mesle quelques couleurs fort légères et mises à propos. Ce qui me charme dans ce maître, c'est qu'il est expresssif, et qu'il entre merveilleusement dans le détail des formes; il n'oublie rien. Il y a dans la plupart de ses dessins des effets de lumière étonnants. Sa manière de dessiner favorite est le lavis sur un trait extrêmement léger fait au crayon noir, seulement pour arrêter sa première idée; mais son lavis est heurté et est bien éloigné d'estre mol. »

Après avoir copié la nature, Fouquières comprit qu'une étroite imitation n'est pas le seul but de l'art. Sa manière s'élargit; il vit la campagne de plus loin et par suite plus grandement; il fit un choix parmi les formes que lui présentait le hasard; il médita la combinaison des lignes, distingua mieux les divers plans de son paysage, imprima un caractère de majesté aux grands arbres qu'il rencontrait sur son chemin et se plut à les grouper à souhait pour le plaisir des yeux. Il ne se bornait plus à faire le portrait de la campagne, il composait avec des parties séparément vraies, un ensemble de son invention; il commençait à idéaliser la nature en subordonnant le détail à des masses imposantes et heureusement balancées.

Cette largeur de manière, cette façon de tout voir en grand qui était presque du style et qui allait former une transition entre Breughel et Poussin, entre Paul Bril et Claude, Fouquières la devait à la fréquentation de Rubens, car il connut ce grand homme à Anvers, et fut même employé par lui à l'exécution de quelques fonds de paysage dans les tableaux historiques où le maître n'avait pas le loisir

de les brosser lui-même. « Rubens, dit de Piles, enseigna à Fouquières les principes les plus essentiels de son art. » Voilà comment l'élève de Breughel devint un paysagiste de premier ordre. Voilà comment Fouquières a pu être comparé par de Piles au Titien, duquel il ne diffère que par la diversité des pays



LE CHARIOT.

représentés. Voilà comment, enfin, Mariette a pu dire : « M. de Piles a grandement raison de regarder Fouquier comme le Titien des Flamands. Je suis sur cela entièrement de son avis. »

Des relations suivies qui existaient entre Fouquières et Rubens, et que le seul fait d'une collaboration suffirait à établir, on peut conclure, au moyen d'un simple rapprochement de dates, que l'illustre chef de l'école flamande, lorsqu'il fut appelé en France par Marie de Médicis pour peindre la galerie du Luxembourg, amena Fouquières avec lui ou du moins l'y attira, car c'est dans la même année, en 1621, que les deux peintres vinrent à Paris. Quoi qu'il en soit, le paysagiste flamand avait acquis déjà une assez

grande réputation, au dire de Sandrart[1], pour être recherché et goûté dans tous les pays, particulièrement en France où le paysage, regardé jusqu'alors comme un simple accessoire, n'était pas élevé encore à la dignité d'un genre, car, à cette époque, Philippe de Champagne, qui avait été à Bruxelles l'élève de Fouquières pour le paysage, n'était connu que de son maître; Claude Lorrain était ignoré, La Hire et Sébastien Bourdon n'étaient que des enfants, et quant à Nicolas Poussin il ne devint, comme on sait, un grand paysagiste que dans la campagne romaine, et il ne fit son premier voyage à Rome qu'en 1624.

Il ne reste aujourd'hui aucune trace, au moins à notre connaissance, des travaux de peinture que dut exécuter Fouquières à Paris dans les premières années de son séjour. Consacrées à la décoration des grands hôtels, à remplir des trumeaux, à orner des dessus de porte, il est facile de comprendre que la plupart de ces peintures ont dû périr ou changer de destination, ou se déplacer, ou s'altérer au point de n'être plus reconnaissables. Toujours est-il que Fouquières eut ordre du roi Louis XIII, dans le temps où M. de Noyers était surintendant des bâtiments, de peindre les vues des principales villes de France. Il se mit donc en route, et, en 1629, il se trouvait à Marseille, comme nous l'apprenons par une lettre écrite de cette ville à Langlois, de Chartres, célèbre marchand de tailles-douces, lettre mentionnée par Mariette dans ses notes sur l'*Abecedario*. A Paris, Fouquières affectait les façons d'un gentilhomme, prenait de grands airs et ne se séparait jamais de sa longue épée; à Marseille, il oublia sa prétendue noblesse, à ce qu'il paraît, et compromit sa dignité au point de se livrer à un commencement d'ivrognerie. « Il alla en Provence, dit Félibien, et s'y arrêta longtemps à boire au lieu de travailler. » La paresse, d'ailleurs, n'était pas un vice aux yeux de Fouquières, qui la regardait au contraire comme une conséquence forcée de sa haute naissance, et pensait déroger lorsqu'il maniait le pinceau. Peut-être aussi ne faisait-il par là que fournir un prétexte à son indolence naturelle. On ne sait au juste combien de temps il demeura en Provence; mais Félibien affirme qu'il n'y fit aucun ouvrage de peinture et qu'il se contenta d'y dessiner quelques paysages, tant pour lui-même que pour les vendre fort cher aux riches amateurs du pays. Un de ces paysages, lavé à l'encre de Chine, figura plus tard dans le fameux cabinet Boyer d'Eguilles[2], et Coëlmans lui fit les honneurs de la gravure dans son Recueil. Cependant un ami des arts qui se trouvait en Provence, M. d'Emery, arracha Fouquières à sa paresse et à ses habitudes et le ramena à Paris où il lui fit reprendre une vie plus active, plus convenable. Lui-même il employa le peintre à la décoration de son hôtel, et en sa qualité de surintendant des finances, il le paya noblement. Fouquières, du reste, attachait un très-grand prix à ses ouvrages, et c'était une des formes de son orgueil, une autre façon de rappeler sa noblesse, que de les faire payer fort cher. Aussi ne peignait-il que pour les grands seigneurs, tels que M. de la Vrillière, M. de Noyers, et il affectait, même pour ces hauts personnages, de travailler à contre-cœur, par pure condescendance et toujours la rapière au côté. Louis XIII, qui aimait la peinture et s'y entendait quelque peu, eut du goût pour les tableaux de Fouquières; il en admirait la fière tournure, la touche résolue, le sombre, la fraîcheur. Et, de fait, les paysages du peintre flamand devaient étonner l'école française qui en était à jeter un premier regard sur la campagne. Ces étangs endormis sous de grands arbres, ces légers bouleaux à l'écorce claire et lisse et aux branches inclinées qui s'élèvent au milieu des troncs rudes de l'ormeau ou du châtaignier, ces belles masses arrondies des marronniers et des tilleuls, ces plantes sauvages, ces ajoncs assez hauts pour cacher une bergère en fuite, ces nénuphars qui flottent à la surface des eaux paresseuses; ces forêts, enfin, dont l'obscurité profonde est à elle seule

[1] Celebris potissimum erat in subdialibus majoribus, arboribus silicet naturali quasi mole expressis, aquis stagnantibus, petris, rupibus, montibus, sylvis altioribus, frondibus, herbis, fundis que remotis; quæ omnia tanto elaborabat ingenio, tantâ que artis sollicitudène, ut coætaneum neminem haberet similem, sive pingendi modum pulcherrimum, sive ingenii vires consideres exquisitissimas. *Academia nobilissimæ artis pictoriæ. Norimbergæ*, 1683.

[2] Voyez la seconde édition de cet ouvrage publiée par Mariette sous le titre : *Recueil d'estampes* d'après les tableaux des plus célèbres peintres d'Italie, des Pays-Bas et de France, qui sont à Aix dans le cabinet de M. Boyer d'Aguille, conseiller au parlement de Provence, gravés par Jacques Coëlmans d'Anvers... avec une description de chaque tableau et le caractère de chaque peintre. Paris, chez Pierre-Jean Mariette, rue Saint-Jacques, aux colonnes d'Hercule. 1744.

une poésie, tout cela formait un spectacle nouveau pour nos Français qui n'avaient encore vu dans la nature que l'homme et les dieux. Les espèces variées des arbres, l'allure et la physionomie des feuillés, le port de chaque plante, la forme et le fouillis de chaque buisson, tout cela était exprimé dans le paysage de Fouquières par une touche vive, piquante, qui parfois découpait le feuillage avec sécheresse, mais qui toujours était appropriée à l'objet représenté. Rochers, collines, terrains accidentés, plantes épineuses



EFFET DE NEIGE.

du premier plan, touffes de roseaux, tout était rendu avec une surprenante vérité, surtout les eaux dormantes. Mais ce qu'il y a peut-être de plus remarquable dans les peintures de l'artiste flamand éduqué par Rubens, c'est le caractère de l'ensemble, c'est l'impression produite par l'heureux mélange d'un grand aspect et de détails accusés avec précision. Les paysages de Fouquières ont une âme. Ils exhalent une senteur pénétrante; ils réveillent vivement l'idée ou le souvenir des mâles voluptés de la chasse. Souvent, il est vrai, on y aperçoit caché derrière le tronc d'un vieux chêne et penché dans les hautes herbes, un chasseur qui ajuste des canards sauvages, tandis que son compagnon retient les aboiements du limier. On croit alors entendre la détonation qui va troubler le silence des grands bois; mais lors même que Fouquières n'introduit aucune figure de chasseur dans son tableau, c'est toujours à la chasse que font penser les solitudes boisées qu'il excelle à peindre, ces forêts coupées ordinairement par un cours d'eau

ou interrompues par un marais qui forme clairière. Son paysage n'est pas celui des philosophes ou des rêveurs · c'est le paysage des braconniers. On aimerait s'y promener, et l'on s'y promène en effet, un fusil sur l'épaule et un chien sur les talons, en aspirant la saine odeur des vieilles futaies, en se livrant tout entier au sentiment délicieux des choses rustiques.

A l'époque où Nicolas Poussin fut rappelé de Rome à Paris pour concourir à la décoration de la grande galerie du Louvre, M. de Noyers avait déjà donné l'ordre à Fouquières de peindre les vues principales des villes de France, qui, placées entre les fenêtres de cette même galerie, devaient en remplir les trumeaux; mais l'arrivée du Poussin et l'ascendant que dut prendre un tel homme sur tous les esprits éclairés, fit abandonner bientôt ce projet. Le grand peintre se trouva naturellement porté à sa place, qui était la première; il ne fut plus question des paysages et des vues de villes dont Fouquières avait reçu la commande, et dans ces mêmes trumeaux destinés d'abord au paysagiste, Poussin imagina de peindre une série de compositions relatives aux travaux d'Hercule : « Je me suis occupé, dit-il, à travailler aux cartons, lesquels je suis obligé de varier sur chaque fenêtre et sur chaque trumeau, m'étant résolu d'y représenter une suite de la vie d'Hercule; matière certes capable d'occuper un bon dessinateur tout entier [1]. » Et il avait si bien la conduite de toute la décoration, qu'il ajoute dans la même lettre : « Il faut mèmement que j'invente tous les jours quelque chose de nouveau pour diversifier le relief du stuc, autrement il faudroit que les hommes demeurassent sans rien faire... » On conçoit maintenant avec quelle hauteur un artiste de la trempe du Poussin, après avoir pris de la sorte la haute main au Louvre, par l'autorité de son génie presque autant qu'en vertu de son brevet de peintre ordinaire, on conçoit, dis-je, avec quelle hauteur il dut recevoir à son tour le *baron Fouquières* venant parler de ses prétentions à diriger tout, et de brosser des maisons et des arbres là où le Poussin se proposait de peindre des héros et des dieux. Malheureusement, on le sait, les projets du Poussin n'eurent pas eux-mêmes plus de suite que ceux de Fouquières, et il ne resta rien, de l'un ni de l'autre de ces deux maîtres, sur les murailles du Louvre. Fouquières, cependant, y laissa un tableau peint à la gouache (Vue d'une route pratiquée dans une montagne), lequel se voyait il y a quelque trente ans dans la galerie d'Apollon [2].

Sandrart rapporte que Fouquières travailla un certain temps chez l'Électeur palatin [3]; mais, suivant son habitude, ce biographe ne donne pas la date, même approximative, du voyage de Fouquières en Allemagne. Il est assez probable que ce voyage eut lieu après les contestations dont nous venons de parler, alors que notre vaniteux paysagiste, dépossédé du grand travail qu'il s'était promis de faire dans la grande galerie du Louvre, dut éprouver le besoin de cacher sa déconvenue et d'aller chercher fortune ailleurs. Quoi qu'il en soit, il n'existe, que nous sachions, aucun ouvrage de Fouquières dans les divers Musées d'Allemagne, soit qu'on ne l'ait pas jugé digne d'y figurer, soit que ses peintures encastrées dans les panneaux du palais électoral ou exécutées à fresques sur le mur (car il peignait aussi de cette manière) aient péri ou aient été endommagées. Le Musée du Louvre n'est pas, du reste, mieux partagé que les galeries publiques de l'Allemagne et de la Belgique. Mais nous avons encore à Paris, au palais des Tuileries, de beaux morceaux de Jacques Fouquières, au nombre de quatorze, dans trois salons donnant sur le jardin et qui formaient, du temps de Louis XIV, l'appartement de la reine Marie-Thérèse. Ces paysages peints sur les panneaux de la boiserie ou dans les médaillons de la voussure, servent d'accompagnement aux peintures allégoriques de Jean Nocret. Il y a cinq ou six ans que nous les avons vus (sans savoir alors qu'ils fussent de Fouquières), mais il nous souvient que nous les trouvions savamment touchés, noblement décoratifs, d'une tournure fière et magistrale. Nous les prîmes d'abord pour des Francisque Milet, et, en effet, les deux maîtres ne sont pas sans avoir quelque analogie;

[1] *Lettres de Poussin*. Lettre à M. de Chantelou, du 3 août 1641.

[2] Ce fait est consigné dans l'*Histoire de l'art du paysage*, par Deperthes. Paris, Lenormant, 1832.

[3] Unde admiranda quoque tàm in Belgio quàm in aulâ Electorali, palatinâ, horum omnium post se reliquit monumenta. *Academia artis pictoriæ*...

seulement les paysages de Francisque procèdent du Poussin, ceux de Fouquières procèdent directement de la nature.

Fouquières fut l'ami de Nicolas Montagne ou de Plate Montagne, qui était le neveu du célèbre graveur Jean Morin. Suivant de Piles, Fouquières, que sa mauvaise conduite, sans doute l'ivrognerie, avait fait tomber dans la détresse, mourut misérable chez un peintre nommé Sylvain qui demeurait au faubourg Saint-Jacques et qui l'avait recueilli. Montagne l'étant allé voir, le dessina dans son lit au moment qu'il



LA CHASSE AUX CANARDS.

expirait, et le fit enterrer à ses dépens. Mariette vit ce portrait de Fouquières avec plusieurs dessins du paysagiste entre les mains des enfants de Montagne. « J'appréhende, dit-il, que tout cela n'ait été dispersé, ceux qui avaient ces dessins sont tous morts; c'étaient de vrais ours qui ne communiquoient avec personne et qui auroient laissé périr dans la poussière des morceaux qui méritaient d'être mieux conservés. Je regrette surtout le portrait de Fouquier. » Soit qu'on le rapproche des peintres de l'école flamande, soit qu'on le compare à nos grands paysagistes du dix-septième siècle, Fouquières doit être placé au premier rang dans son pays comme dans le nôtre. Poussin, et ceux-là surtout qui l'ont imité, ont abusé quelquefois de la convention, et la volonté de mettre du style dans leur paysage a souvent refroidi l'impression qu'ils voulaient produire. Fouquières a su rencontrer la grandeur sans chercher le style, et ce caractère qui touche à l'héroïque, sans cesser d'être agreste, tient aussi au genre de figures

qu'il a introduit dans son tableau. Jamais on n'y voit passer les divinités mythologiques. Aucun temple ne le décore, aucun héros ne s'y promène, aucun pasteur de l'Arcadie n'y vient paître son troupeau. Une seule fois on y surprend, parmi les roseaux, la nymphe qui fut aimée de Pan. Et cette rustique simplicité des figures s'accorde parfaitement, du reste, avec les sites un peu sauvages que Fouquières aimait à peindre. Ainsi le paysage de ce maître ne ressemble à aucun autre, car il est à la fois plus naïf que les Français et plus noble que les Flamands. La poésie que ses rivaux poursuivaient dans des campagnes idéales, il la trouvait, lui, dans la réalité même, à l'ombre des chênes au pied desquels se repose le chasseur égaré, ou sur les bords des marécages solitaires, ou dans le mystère des forêts profondes.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

On ne trouve, nous l'avons dit, aucun tableau de Fouquières dans les divers musées de l'Europe, pas plus que dans le musée du Louvre, où il eût été si facile autrefois d'en réunir quelques-uns. Mais on voit quatre paysages de ce maître en forme de médaillons dans la salle dite du Conseil des ministres, aux Tuileries, sept paysages peints sur panneaux dans la bibliothèque du même palais, et trois autres dans la chambre voisine, appelée Salon des dames.

« Fouquières, dit le *Manuel* d'Huber et Rost, doit avoir gravé à la pointe plusieurs paysages de sa composition. » Cela est possible; mais jamais eau-forte de ce peintre n'a passé sous nos yeux: il ne s'en trouve aucune au cabinet des Estampes, et aucune, que nous sachions, n'a figuré dans une vente publique. Mais, en revanche, Fouquières a été fort bien gravé par Arnould de Jode, Alexandre Voet, Michel-Montagne ou de Plate Montagne, Perelle et surtout Jean Morin. Ce dernier a fait, d'après Fouquières, neuf estampes qui sont décrites par M. Robert Dumesnil au tome II de son *Peintre graveur français*, sous les nos 95, 96, 97, 98, et 103, 104, 105, 107, 108, et qui sont de véritables chefs-d'œuvre.

Suite de quatre estampes non numérotées :

1. *Paysan et paysanne en marche*. Un paysan suivi de sa femme ayant entre eux leur chien et tous deux portant la hotte, se dirigent à droite à travers un pays extrêmement montueux qui s'étend à perte de vue. Le plat pays est baigné par une large rivière. Dans la marge à gauche : *I. Foucquer pinxit*; à droite : *I. Morin sc. et exc.*, etc.

2. *Le Chariot*. Un chariot monté de trois personnes et attelé de deux chevaux que guide un charretier, sort d'une épaisse forêt à gauche et se dirige du côté opposé; un paysan suivi d'une jeune fille le précède. Dans la marge : *I. Foucquier pinxit*, et à droite : *I. Morin sc. cum priu. Regis.*

3. *Le Cavalier*. Sur des rochers à droite s'élèvent plusieurs arbres dont le plus haut remplit de ses branches le haut de la composition; à gauche, un cavalier précédé d'un homme qui porte un bâton; au fond une forêt. Dans la marge, à gauche: *I. Foucquer pinxit*, et à droite : *I. Morin sc.*, etc.

4. *Les deux Chaumières*. Un chemin venant du fond de la droite, aboutit à gauche au bas du devant, où l'on voit une pièce d'eau, et au delà deux chaumières à l'entrée d'un bois. Sur ce chemin, trois figures dont un cavalier, et au bord du chemin un gros arbre dont la cime atteint presque le haut de la planche; à son ombre un porte-balle se repose. *I. Foucquier Pinx.* et *I. Morin sc.*, etc.

Suite de quatre pieces non chiffrées :

5. *La Chasse aux canards*. Charmant paysage, non boisé, coupé par une vaste pièce d'eau qui baigne toute la gauche du devant. Le tronc d'un arbre mort s'incline sur les eaux et forme avec des roseaux une retraite à des canards sauvages, dont un s'envole à l'approche de deux chasseurs et d'un chien. Dans la marge, à gauche : *Fouquiere Pin.*: et à droite : *Morin scul. cum priuil. Regis.*

6. *Le Bouvier près d'une mare*. A la gauche du devant, un bouvier fait sortir de l'abreuvoir deux bœufs qu'il chasse devant lui. Cette mare est ombragée par un gros arbre. A droite, un chaumière; dans la marge, les mêmes noms.

7. *La Paysanne en marche*. Charmant paysage coupé sur le devant par un chemin où passent une femme, un enfant et leur chien. A gauche, un autre chemin qui borde une forêt et que parcourt un coche suivi d'un paysan. Les mêmes noms que dessus.

La quatrième planche de cette suite est gravée d'après un autre peintre.

Deux pièces en pendant non numérotées.

8. *Les Moissonneurs*. Quatre moissonneurs assis prennent leur repas sous un bouquet d'arbres. A gauche une ferme ombragée d'arbres, et en avant, un champ de blé où deux hommes passent portant des rateaux. Mêmes noms.

9. *Marche de paysan*. Une vaste chaumière occupe la gauche, à l'entrée d'un bois. En avant, un chemin que suivent cinq hommes chargés et une femme sur un âne. A droite, un étang au bord duquel s'élèvent deux grands arbres. Mêmes noms.

Nous n'avons trouvé aucun tableau de Fouquières dans les catalogues; mais ses dessins, qui sont fort estimés, ont figuré quelquefois dans les ventes publiques.

Vente Mariette, 1775. Un grand paysage, entrée d'un bois, au bord d'une rivière, largement lavé en couleur et d'un effet très-piquant. 15 livres.—Deux paysages en travers faits à la plume et trois en hauteur, faits au bistre et à l'encre. 12 liv. 5 sols.

Un paysage montagneux en travers coloré avec art et orné de figures. 16 livres 18. s.

Autre paysage, aussi en travers, à l'encre de la Chine, où se voient plusieurs baraques et hangars de tonnelier, orné de figures, avec un paysage en hauteur, coloré et d'un grand effet. 23 livres 19 sols.

Imp. Penard et Cie rue Damiette, 2.



École Flamande. *Tableaux d'Histoire et de Genre. Portraits.*

LES DEUX VAN OOST

VAN OOST, LE PÈRE
NÉ EN 1601. — MORT EN 1671

VAN OOST, LE FILS
NÉ EN 1637. — MORT EN 1713



Dans l'immense école de Rubens, qui est si peu connue, malgré l'imposante célébrité du maître et la gloire de quelques disciples, les Van Oost ont joué le rôle de faiseurs. Les gens habiles sont de toutes les époques et arpentent d'un pied léger toutes les carrières. Tandis que les hommes sérieux approfondissent, luttent contre les obstacles, ou montent vers le ciel par un élan majestueux, par un effort suprême, d'autres effleurent le sol, glissent comme l'hirondelle, sans braver la fatigue des explorations ni les dangers des hautes tentatives. Ils sont, en fait d'art, de politique et de littérature, ce que les esprits positifs sont dans la vie réelle. De l'intelligence, de l'adresse, du sang-froid, peu d'écarts, point de chutes, mais aussi nul héroïsme, nulle action d'éclat, nulle œuvre sublime. Les tempéraments moyens fournissent des recrues perpétuelles à cette calme et ingénieuse cohorte.

Les Van Oost, cependant, méritent qu'on les distingue des spéculateurs vulgaires, qui, dans leur impatience de réussir, prennent le chemin le plus court. Animés par la puissante inspiration du maître anversois, nourris du lait des forts, ils devaient trahir sur quelques points la vigueur athlétique de leur race. C'étaient des courtisans de la Fortune, d'accord; mais les embrassements de la capricieuse déesse ne les énervaient point, et ils montraient çà et là leur énergique

tempérament, ou le prouvaient d'une manière soutenue en des œuvres complètes. Le public de cette époque, d'ailleurs, habitué aux solides productions, rendait impossibles les succès frauduleux qu'on obtient de nos jours, en abusant une foule étourdie et ignorante.

Jacques van Oost, dit *le Vieux*, naquit à Bruges, en février 1601. Il appartenait à une famille très-ancienne, qui possédait une ample part des biens de ce monde. Elle lui fit donner une éducation brillante, dont il se félicita pendant toute sa vie. Comme on le destinait à la glorieuse et difficile carrière de la peinture, où le précédait son frère aîné, il négligea insensiblement ses autres études. Le 19 janvier 1619, il fut inscrit comme élève de François van Oost sur les registres de la corporation de Saint-Luc. Depuis longtemps déjà il maniait le pinceau, selon toute vraisemblance, car on lui conféra le titre de franc-maître le 18 octobre 1621. Quatre ans après, il perdit le guide affectueux qui lui avait enseigné les premiers éléments de son art. François, jeune encore, donnait les plus grandes espérances. On lui attribue un tableau transféré de l'église des Jacobins dans celle de Notre-Dame, à Bruges : il a pour sujet le *Repos de la Sainte Famille en pleine campagne.* L'artiste mort avant l'âge aurait peint, dit-on, les figures, jetées par malheur au second plan, et Lucas Achtschelling le paysage étendu qui les environne.

Se trouvant abandonné à lui-même, Jacques van Oost partit pour l'Italie, le rêve de toutes les imaginations dans les Pays-Bas. Il y fit un assez long séjour, et, parmi les chefs de l'école transalpine, étudia, imita de préférence Annibal Carrache; il s'était si bien assimilé la manière de ce grand homme, que ses propres tableaux trompaient les connaisseurs. L'influence du peintre de Bologne, quoique dominée par les traditions flamandes, se montre dans presque tous ses ouvrages. Ayant quitté l'Italie en 1630 pour retourner à Bruges, il fut nommé doyen de la corporation des peintres en 1633. Plusieurs copies d'après Rubens et Van Dyck, faites alors par lui, prouvent que ces deux maîtres partageaient son admiration avec Annibal Carrache. Bruges en possède quelques-unes : ainsi l'on voit à l'église Saint-Gilles un *Saint Françoise d'Assise recevant les stigmates*, excellente reproduction d'une toile de Rubens que Van Oost passe pour avoir exécutée aussitôt après son retour de la Péninsule, et qui ornait autrefois l'église des Récollets, maintenant démolie. Notre-Dame offre aux curieux une *Sainte Rosalie*, d'après Van Dyck, où la pieuse nonne se figure être couronnée par l'Enfant Jésus; la cathédrale, *Saint Pierre et saint Paul*, d'après Rubens, morceau que l'on croit exécuté vers 1636. On doit donc ranger notre artiste parmi les sectateurs de l'illustre Anversois qui ne reçurent point directement ses leçons, mais formèrent leur style en se pénétrant de son esprit. Tout au plus rendit-il visite au peintre prodigieux qui a créé tant de chefs-d'œuvre.

Jacques van Oost était bon musicien et fréquentait les meilleures sociétés; il avait d'ailleurs une figure avenante, les manières d'un homme du monde et la conversation d'un homme instruit. Une jeune personne distinguée, Marie de Tollenaere, accepta donc avec empressement ses hommages, quand il la demanda pour femme. Elle lui donna trois enfants : Jacques van Oost, dit *le Jeune*, peintre égal à son père, un second fils dont on ne connaît pas le nom, mais qui tint d'abord la palette, puis entra dans l'ordre de saint Dominique, et une fille, morte chanoinesse régulière, en 1697, dans l'abbaye de Saint-Trond, à Bruges.

Van Oost ayant, dès ses débuts, fait preuve d'un talent peu commun, était surchargé de travaux; on lui demandait surtout des tableaux d'église et des portraits. Ce dernier genre, à lui seul, l'occupait beaucoup, les amateurs ayant observé qu'il peignait les chairs avec un coloris frais, brillant et naturel. Quoique l'on n'ait jamais parlé de ses toiles de chevalet, que, suivant Descamps, il n'ait jamais traité aucune scène familière, il empruntait parfois des sujets à la vie réelle. M. Van Huerne, amateur de Bruges, possédait, en 1836, deux morceaux de Van Oost, qui furent alors lithographiés par P. de Vlaminck. L'un représente *Quatre Soudards assis autour d'une table*, dans un endroit suspect, avec une fille de bonne volonté. L'un boit sans se préoccuper d'autre chose; le second fait remplir son verre par une camériste de bas étage et le soulève pour porter une brinde à sa belle (*brinde* est un vieux mot français, auquel on a maladroitement substitué le monosyllabe *toast*, exotique et barbare). Le galant cherche d'ailleurs à saisir la gorge de la créature, qui repousse sa main avec douceur et précaution. La tête enveloppée de linges imitant un bonnet, la servante a bien l'air d'une guenipe de mauvais lieu. Un tout jeune homme, tenant une pipe à la main,

regarde le spectateur, comme mécontent de la fête à laquelle on l'a entraîné. Le dernier personnage, homme sur le retour, examine la scène avec la tranquillité de l'âge mûr.

La seconde pièce nous montre des joueurs dans un établissement peu respectable. On y voit aussi quatre individus, auxquels tient compagnie une femme très-légère, ébouriffée, débraillée, comme à la suite d'une escarmouche. Elle regarde les cartes d'un novice que son jeu absorbe entièrement : c'est la dupe. Son antagoniste ne compte ni sur la fortune, ni sur sa pénétration, mais sur ses manœuvres frauduleuses : enveloppé d'une tunique serrée à la taille par une ceinture, il a logé deux as dans cette dernière, juste au milieu de ses reins, pour les prendre lorsqu'il sera temps. Derrière chaque joueur se tient debout un sacripan, celui-ci drapé dans un manteau, celui-là le heaume en tête et la cuirasse sur la poitrine; ils prennent



UN CARME PANSANT LA JAMBE D'UN FRÈRE DE SON ORDRE (Musée de Lille).

tous les deux à la partie l'intérêt le plus vif. Derrière le groupe, la muraille offre la signature et la date suivantes : *J. Van Oost f.* 1634.

Ces deux scènes animées, bien composées, prouvent que l'instinct flamand, que le goût de la vie réelle inspirait parfois Jacques van Oost. De grandes murailles nues occupent le fond de l'une et de l'autre, l'artiste ayant toujours négligé les accessoires, ou du moins ne les ayant jamais traités avec amour. Il était très-laborieux, mais voulait consacrer le moins de temps possible à chaque ouvrage. Pour être mieux payé, sans doute, il n'exécutait généralement que de vastes morceaux. Mais, comme ils lui auraient pris un temps considérable, s'il avait proportionné le nombre des personnages à l'étendue de la toile, il les épargnait avec autant de soin que Pierre-Paul les multipliait. Sur une aire de cent pieds carrés, il dessinait deux ou trois acteurs, puis prodiguait autour d'eux les colonnes, les architraves, les balustrades, les escaliers, les tapisseries, toutes les décorations imaginables. Ce n'était point des fonds charmants, où se jouait sa fantaisie, mais de véritables tentures déployées par un entrepreneur pour couvrir l'espace. Les figures cependant prouvent un mérite exceptionnel : les types en sont bien choisis, les expressions vives, les mouvements heureux, les carnations naturelles et les draperies élégantes. Le champ même qui les environne,

quoique rempli d'objets insignifiants, ne laisse pas de plaire jusqu'à un certain point : on y admire la belle couleur anversoise, que l'artiste pousse quelquefois jusqu'aux tons éblouissants et magnifiques de Jordaens. Il fait donc assez bonne figure dans la triomphante escorte de Rubens : quand il l'a voulu, il a égalé ses élèves directs.

Nul connaisseur ne verra sans admiration le *Martyre de sainte Godelieve*, qui orne la cathédrale de Bruges, et que l'on croit peint vers l'année 1636. La composition en est des plus simples; elle est même toute primitive. La sainte se trouve debout, entre deux exécuteurs qui lui ont passé une corde autour du cou et en tiennent les deux extrémités, chacun d'eux tirant pour étrangler la victime. On a donc trois personnages dans des attitudes parallèles, difficulté immense à vaincre. L'artiste, comme jaloux de montrer sa force, l'a compliquée d'un problème encore plus redoutable : la vierge martyre porte une grande robe écarlate, sans le moindre ornement ou accessoire. La pâleur de la mort sur le visage, elle regarde le ciel avec un enthousiasme héroïque. Si belle, si bien rendue que soit son expression, une tête blême et une draperie d'un rouge éclatant devraient produire l'effet le plus dur, le plus intolérable. Mais avant de mettre la main à l'œuvre, l'artiste, sans le moindre doute, avait remarqué une gamme de tons qui lui permettait d'associer une extrême vivacité de couleur à une complète harmonie, et de lutter par le même moyen contre l'uniformité des lignes. Au lieu d'échouer dans sa périlleuse entreprise, il a donc fait un chef-d'œuvre; ceux qui n'ont point vu ce tableau ne peuvent imaginer à quel point il unit au pathétique la douceur et la magnificence des tons. Dans un autre morceau, que possède l'église Notre-Dame, Jacques van Oost a encore introduit une nonne tout habillée de rouge, et il a remporté une seconde victoire.

Le dernier morceau figure la *Présentation de Marie au temple*. La Vierge enfant, qui monte les degrés du pieux édifice, est reçue par le grand-prêtre, escorté de plusieurs personnages; sur la gauche, on voit saint Joachim et sainte Anne, parents de la jeune israélite. Nulle part l'auteur ne s'est montré plus grand coloriste, nulle part son dessin n'a revêtu un plus noble caractère; la dignité de l'école bolonaise et de l'école italienne, en général, forme un heureux mélange sur ce tableau avec les qualités de l'art flamand. Jacques van Oost le peignit en 1655, pour la confrérie de *Notre-Dame de la Présentation*, car les pieuses sociétés pullulaient dans les Pays-Bas espagnols sous l'influence de la maison d'Autriche. Les registres de la compagnie prouvent que le trésorier, Guillaume Schelhavers, le paya cinquante livres, somme bien insignifiante; les dévôts personnages en furent si satisfaits pourtant que, le 21 octobre 1655, ils donnèrent à l'auteur une fête qui coûta onze escalins et six gros.

Une œuvre non moins importante décorait autrefois l'abbaye de Saint-Trond, et orne maintenant la cathédrale de Bruges. Le peintre y a figuré la Pentecôte d'une manière tout à fait originale. Le premier plan du tableau représente un portique ou l'entrée d'un temple; quatre colonnes de marbre blanc, exhaussées sur des marches, soutiennent un entablement de marbre noir : ces deux sortes de pierres alternent dans le reste de l'édifice, beau monument dont le peintre a eu la fantaisie singulière de dorer certains ornements. Au lieu de porte, un grand rideau noir ferme l'entrée du temple. Un jeune homme, le fils aîné de Van Oost, écarte ce rideau et laisse le regard plonger dans l'intérieur : on y voit le Saint-Esprit descendant sur les apôtres et inondant la salle d'une éclatante lumière, qui forme contraste avec la sombre couleur du premier plan. Quatre disciples attardés montent les marches du péristyle, surpris et charmés à la fois par la scène merveilleuse; l'un d'eux, dans son étonnement, s'appuie contre la première colonne. Pour rompre l'uniformité des lignes et des couleurs, Van Oost a semé plusieurs objets sur les degrés du temple : un livre entr'ouvert et plusieurs manuscrits font illusion. Un des personnages qui arrivent est le portrait de l'artiste lui-même. Comme il peignait ce tableau, en 1658, l'année où sa fille Marie entra dans le monastère de Saint-Trond, peut-être avait-il donné à la mère du Christ les traits de la jeune nonne.

Il travailla beaucoup depuis ce moment pour l'abbaye, car on y voyait jadis neuf toiles de sa main, actuellement dispersées dans les églises de Bruges. Quand la mort lui arracha sa palette, en 1671, il fut enterré sous les voûtes du monastère qu'il avait si bien décoré. Outre son fils, il laissa un élève, J. B. Meuninckxhove, reçu franc-maître le 12 juillet 1644, mort en 1703 L'église Sainte-Anne possède

de lui un tableau qui représente le Christ au milieu d'un palais, devant le grand-prêtre Anne, beau-père de Caïphe. Ce morceau, exécuté en 1691, unit la justesse du dessin à la beauté du coloris.



SAINT CHARLES BORROMÉE COMMUNIANT LES PESTIFÉRÉS A MILAN (Musée du Louvre).

Les ghildes ou corporations industrielles avaient demandé à Jacques van Oost un grand nombre de tableaux et les portraits de leurs doyens, de leurs membres les plus influents, qui ornaient autrefois leurs salles de délibération, leurs autels particuliers dans les églises. La cathédrale renferme un de ces ouvrages, peint vers 1633 pour la chapelle des ménétriers : il représente la Vierge sur les nues et quatre personnages en adoration

devant elle. L'église Notre-Dame en contient un autre, qui appartenait à la corporation des orfévres et avait la même destination; il expose aux regards la Vierge tenant sur ses genoux le Fils de l'Homme, et ayant autour d'elle saint Pierre, saint Paul, saint Benoît, sainte Catherine et saint Éloi. Van Oost avait aussi exécuté, en 1659, pour le Palais de Justice, un morceau approprié à la nature du lieu; on y voyait les magistrats réunis et occupant leurs siéges; ils venaient de condamner à mort un pauvre diable, auquel on lisait sa sentence. Toutes les figures sont des portraits, et le coloriste a su habilement varier leurs attitudes. Enfin on conserve dans la cathédrale, dite de Saint-Sauveur, une toile peinte vers 1636, qui flottait autrefois sur la bannière des francs-monnoyeurs; elle offre aux regards, d'un côté saint Éloi, de l'autre le doyen et les membres principaux de la jurande.

Pour donner de la vie aux portraits, Van Oost représentait souvent les personnages occupés d'une manière conforme à leur profession ou à leur caractère. Il avait peint, par exemple, un médecin tâtant le pouls de sa femme avec une attention extrême, en cherchant la cause de son mal; la patiente, qui était enceinte, épiait en quelque sorte le visage de son mari, et attendait, pleine d'inquiétude, le jugement qu'il allait porter sur son état.

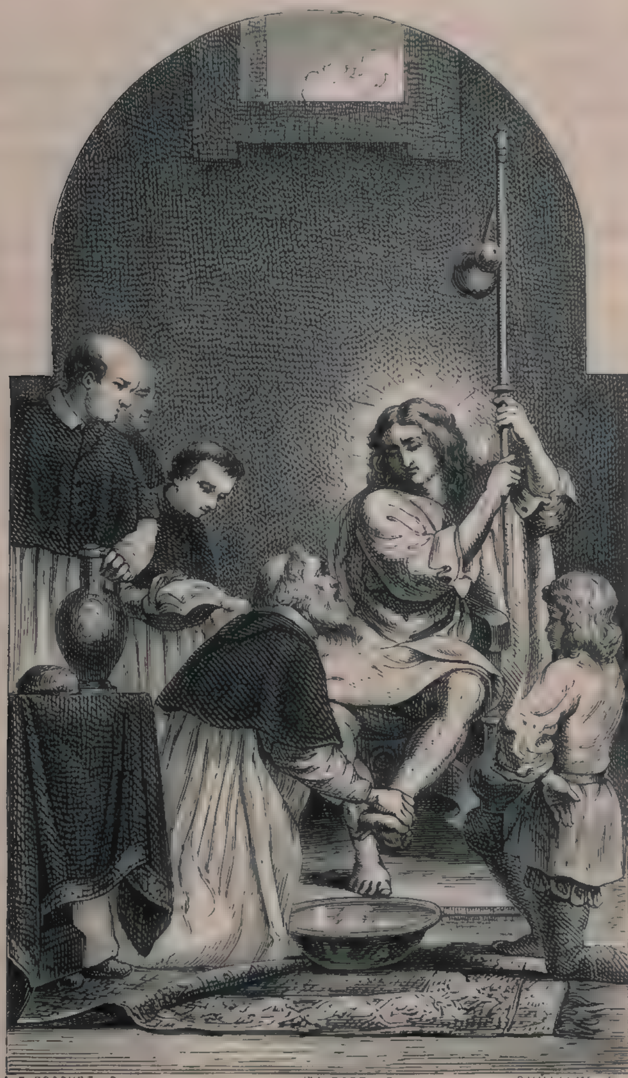
La galerie impériale de Vienne possède de Jacques van Oost l'ancien une *Adoration des Bergers*, qui passe pour une œuvre supérieure. L'Enfant-Dieu est couché devant sa mère sur un linge blanc, et la fille de David regarde les pasteurs qui entrent. Elle charme les yeux par la pureté, par la grâce de ses traits, et par ses élégantes proportions. Derrière elle se tient debout François d'Assise, que l'on ne voit pas sans étonnement à Bethléem, peu de temps après la naissance du Christ. Un jeune pâtre, qui s'agenouille devant la crèche, mérite les plus grands éloges. Les couleurs ont une force, une beauté peu communes, et se fondent très-harmonieusement.

La seule toile de Van Oost que renferme le Louvre, *Saint Charles Borromée communiant les Milanais atteints de la peste en* 1576, porte, au contraire, les signes distinctifs des œuvres médiocres. L'auteur l'a bien composée sous le rapport des lignes; elle plaît par le coloris et forme un ensemble attrayant; de loin on la prendrait pour un morceau d'élite: quand on approche, l'illusion se dissipe. Quelques têtes ont sans doute une vive expression, notamment celles du vieillard et de la vieille femme qui reçoivent l'eucharistie; mais la mollesse de la touche trahit la rapidité de l'exécution : le pinceau n'a fait que courir sur cette toile. On y cherche en vain l'énergie et le sentiment dramatique réclamés par le sujet.

Jacques van Oost, le fils, a pour la France un intérêt spécial, puisqu'il habita Lille pendant quarante et un ans, et orna sans relâche nos églises septentrionales, qui possèdent encore ses tableaux. Né à Bruges en 1637, il n'eut pas d'autre professeur que son père. Tout jeune encore, il étudia la peinture avec passion; il était l'exemple de ses camarades, évitait les moindres causes de dérangement, et, absorbé dans son travail, réjouissait le cœur du vieux Van Oost. Les amateurs s'occupèrent bientôt de son mérite naissant. Lorsqu'il l'eut assez fortifié par la pratique, son père le laissa entreprendre le voyage d'Italie, quoique la Belgique fût alors pleine de chefs-d'œuvre; mais la mode et la routine sont deux puissantes déesses, et jamais on n'a vu leurs temples déserts. Le jeune artiste devait traverser Paris; sans doute il s'y trouva bien, car au lieu d'y passer quelques jours, il y resta deux années entières. S'étant alors remis en chemin, il finit par débarquer en Italie. Sur les bords du Tibre, il montra le même zèle que dans sa ville natale: il copiait les antiques, les œuvres des maîtres, cherchait à pénétrer le secret de leur talent, développait sa propre manière et ne perdait pas un seul jour. Après plusieurs années de ce labeur assidu, il retourna en Flandre, où il peignit quelques tableaux. De ce nombre est probablement celui qu'on voit à Bruges, dans la cathédrale, et qui porte la date de 1668 près de la signature : *Jacobus van Oost de Jonghe.* Il représente la Vierge donnant une étole à saint Hubert. L'artiste avait trente et un ans lorsqu'il l'exécuta. Mais bientôt le souvenir des deux années qu'il avait passées à Paris le dégoûta de Bruges, qui devait être alors, dans la misère croissante de la Belgique, une ville passablement monotone. Malgré les efforts de ses parents pour le retenir, Jacques van Oost s'achemina donc vers la France.

Il arrive à Lille, va voir quelques artistes de ses amis, qui le retiennent, qui lui procurent du travail;

il peint plusieurs portraits que tous les connaisseurs admirent, et les principaux habitants lui conseillent de rester où il se trouve : *ubi bene, ibi patria*. En même temps on le surcharge de commandes, afin de le déterminer. Il continue donc à peindre, ne pouvant en conscience refuser de si bonnes occasions. Pendant que son pinceau court sur la toile, l'amour se met de la partie ; une jeune fille appelée Marie Bourgeois seconde ses compatriotes, en soumettant le coloriste au plus naturel et au plus infaillible des sortiléges. Cette fois, le peintre charmé ne fit aucune résistance : il épousa la magicienne et s'établit dans la ville, où il résida



SAINT-AUGUSTIN LAVANT LES PIEDS DE JÉSUS-CHRIST VÊTU EN PÈLERIN (Musée de Bruges

quarante et un ans, comme nous avons déjà eu occasion de le dire. Mais il fit, selon toute apparence, plus d'une excursion à Bruges, et y passait, chaque fois, quelque temps avec sa famille. Trois portraits conservés à l'hôpital Saint-Jean ont dû être exécutés pendant ces absences : ils nous montrent Claude de Corte, Adrien Ancheman et Pierre Conrad van der Brugghen, nommés l'un après l'autre directeurs de l'établissement, le premier en 1674, le second en 1685, le troisième en 1695, et peints par Van Oost le jeune, l'année même de leur nomination. Il n'est pas probable qu'ils eussent fait le voyage de Lille pour poser devant l'artiste. Une *Sainte Famille*, de l'année 1674, que possède l'église Notre-Dame, corrobore notre induction : saint Jean-Baptiste enfant, accompagné d'un agneau, y joue avec le Rédempteur ; saint Joseph et

saint Joachim sont les portraits de deux membres de la famille Legillon, domiciliée à Bruges; le premier, notamment, nous offre l'image de Charles Legillon, député aux États de Flandre, qui mourut en 1695.

Après une longue union, Van Oost, ayant perdu sa femme, retourna définitivement à Bruges, où il termina ses jours le 29 décembre 1713, âgé de soixante-seize ans.

Ses tableaux et ceux de son père ont un si grand rapport qu'on les distingue avec peine; mais il subit plus fortement l'influence de l'Italie, et pour la couleur, et pour le goût de la composition. Il empâte davantage et peint d'une touche plus hardie. Moins avide ou moins pressé par les amateurs, il sacrifiait peu au désir d'accélérer son travail; il réfléchissait longtemps, dessinait avec correction, dans un grand style. Sa couleur a tous les mérites de l'école d'Anvers. Il drapait ses figures avec beaucoup de noblesse et d'élégance. Quelques admirateurs enthousiastes ont comparé ses portraits à ceux de Van Dyck, opinion exagérée sans doute, mais qui montre à quel point il réussissait. Edelinck a gravé celui d'un jeune magistrat en simarre et en longue perruque. C'est une figure douce, intelligente et régulière, avec un nez faiblement aquilin, des orbites charnus et de larges paupières. Les détails parfaitement accusés donnent à l'ensemble un vivant relief. Si le talent du graveur y a contribué, l'original devait offrir des qualités analogues.

Le *Martyre de sainte Barbe*, qui orne la chapelle du même nom, dans l'église Saint-Étienne, à Lille, passe pour le chef-d'œuvre de Jacques van Oost le jeune. Les autres édifices religieux de la même ville contiennent tous des ouvrages de sa main. Si on fouillait leurs archives et celles de la commune, on trouverait donc sur l'artiste des renseignements précieux.

Le père et le fils ont exécuté ensemble un triptyque sur toile, qui porte la date de 1665, et orne, à Bruges, le petit musée de l'hôpital Saint-Jean. Le morceau du milieu représente la Vierge tenant le Christ sur ses genoux et ayant à ses côtés les saintes femmes, pendant que Madeleine baise les pieds du Sauveur; deux petits anges placés près de l'Homme-Dieu pleurent son agonie et les outrages qu'il a soufferts. Van Oost et son fils, debout dans un coin, paraissent examiner la scène et discuter la valeur du tableau; ils sont grands comme nature.

Un des volets nous montre deux sœurs hospitalières de l'époque, en grand costume, Marie Vermeulen, la supérieure, et Marie van den Kerkhove. Sur l'aile opposée, on voit les sœurs Jeanne Suys et Jeanne Strymeersch. Les quatre nonnes sont à genoux et en prière.

Ces trois tableaux sont bien composés, d'une belle couleur et d'un bon dessin. On admire surtout le cadavre du Fils de l'Homme. D'après les renseignements que l'on conserve à l'hospice, Van Oost le père a exécuté la page centrale, Van Oost le fils, les deux ailes. Voilà pourquoi ils se sont représentés sur l'image du milieu. Cette œuvre importante peut servir à étudier la différence de leurs styles.

ALFRED MICHIELS.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les tableaux qui nous restent de Van Oost le père sont nombreux, et l'on pourrait, sans sortir de Bruges, se faire une idée à peu près complète de sa manière. On trouvera le catalogue de ceux que possèdent les Flandres, dans l'*Inventaire des objets d'art* publié par les deux commissions provinciales. Les *Nations prosternées devant le Saint-Sacrement* ornent la cathédrale d'Ypres, une *Adoration des Bergers* la galerie de Vienne, et un *Saint Charles Borromée* les salles du Louvre. Nous avons reproduit ce dernier à la p. 5.

De Jacques van Oost, le fils, on voit à Bruges, soit dans les églises, soit à l'Académie et dans l'hospice Saint-Jean quatorze tableaux; les églises et le musée de Lille en renferment dix-sept.

Un seul tableau de Van Oost le père a été gravé au trait, celui du Louvre; de Van Oost, le fils, je ne connais que la gravure d'un portrait par Edelinck.

PARIS. — IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2



École Flamande. *Histoire, Sujets religieux, Portraits*

ABRAHAM VAN DIEPENBEECK

NÉ VERS 1607. — MORT EN 1675.



Les érudits qui s'occupent, avec tant de patience et d'activité, d'éclairer les points obscurs de l'histoire de l'art flamand, n'ont pu parvenir encore à déterminer d'une manière précise la date exacte de la naissance d'Abraham Van Diepenbeeck. Nous ne sommes malheureusement pas en mesure de compléter leurs recherches, et, bien qu'il nous en coûte de consigner ici une indication douteuse, nous imiterons les savants auteurs du catalogue du musée d'Anvers, en répétant avec eux que le fécond élève de Rubens est né à Bois-le-Duc vers 1607. Mais nous supplions le lecteur de n'accepter qu'avec réserve cette date conjecturale, qui, par plus d'une raison, nous paraît rajeunir un peu trop le peintre dont nous allons raconter la vie.

On connaît mal les commencements de Van Diepenbeeck : il y a lieu de supposer toutefois qu'il quitta son pays quand les Hollandais se rendirent maîtres de Bois-le-Duc, en 1629. Mais en perdant sa nationalité par le fait brutal de la guerre, le jeune artiste demeura Flamand par le cœur, et il le fit bien voir lorsque, plus tard, il sut se servir du pinceau. Van Diepenbeeck paraît avoir été

graveur avant d'être peintre ; du moins, la première œuvre authentique qu'on connaisse de lui est une précieuse eau-forte qui porte la date de 1630, et qui représente, comme le dit Mariette, « un jeune paysan se reposant au pied d'un arbre, tenant son asne par le licou. » Cette planche est très-spirituellement gravée ; elle révèle une grande sûreté de main, et c'est précisément à cause de ces mérites que nous aurions quelque tendance à supposer qu'elle n'est pas l'œuvre d'un artiste de vingt-trois ans, et, par suite, que Diepenbeeck a dû naître avant 1607. Mais laissons, encore une fois, ce point douteux qu'une découverte prochaine se chargera sans doute d'éclaircir.

La biographie de Van Diepenbeeck présente d'ailleurs, pour l'historien méticuleux, bien d'autres *desiderata*. On sait vaguement qu'il voyagea, mais nul ne peut dire où sa fantaisie le conduisit d'abord. Mariette prétend, non sans quelque apparence de raison, qu'il habita un instant la France. « Il étoit à Paris, selon que je puis le conjecturer, en 1632. Michel Lasne a gravé dans cette année une grande thèse sur ses dessins. » Il est à remarquer, ajoute le fin critique, « que dans cette même année, Van Thulden, condisciple de Diepenbeeck, travailloit à Paris ; les tableaux de la galerie du Luxembourg, peints par Rubens, auxquels ils avoient eu part, leur avoient acquis une certaine considération dans cette ville [1]. »

Mariette, cette fois, en veut savoir trop long. Il se trompe ici, sinon sur le fait même du séjour de Van Diepenbeeck à Paris, mais sur l'explication qu'il en donne. Quand le grand maître d'Anvers entreprit en 1621 l'histoire allégorique de Marie de Médicis, Van Diepenbeeck, très-jeune alors, ne connaissait pas encore celui qui, quelques années après, devait lui apprendre à peindre. Du reste, le voyage de l'artiste flamand à Paris est pour Mariette un fait hors de doute. Dans le catalogue de la vente de son cabinet, en 1775, catalogue évidemment rédigé d'après ses notes, on trouve l'indication d'un dessin de Van Diepenbeeck, représentant *Saint Paul à Éphèse faisant écrire à l'un de ses disciples les lettres qu'il adresse de cette ville aux fidèles*. « Ce dessin, ajoute le catalogue que nous citons, a été fait à Paris pendant le séjour de l'auteur, sans doute pour être gravé [2]. »

C'est ici le lieu de dire que Van Diepenbeeck avait rencontré en France un sincère admirateur de son talent précoce. Un personnage aujourd'hui bien oublié, Jacques Favereau, conseiller à la Cour des Aides en 1617, s'était épris des allégories, des emblèmes qu'Otho Venius et ses disciples avaient mis à la mode. Le digne magistrat, qui se piquait d'ailleurs de bel esprit, et qui fit même quelques vers dans le goût des poëtes du règne de Louis XIII, s'était composé un cabinet où il avait réuni des dessins « des meilleurs maîtres de son temps. » Van Diepenbeeck fit pour lui une série de compositions empruntées pour la plupart à la mythologie. Dans la pensée de Favereau, ces dessins devaient servir à l'illustration d'un livre qu'il avait le projet d'écrire, et qui, heureusement pour sa renommée, n'a jamais paru. Il se proposait, dit Michel de Marolles, d'accompagner ces estampes « de discours amoureux et moraux, et de sonnets, lesquels il vouloit porter jusqu'au nombre de cent, pour appeler son livre l'ouvrage des cent sonnets [3]. » Certes, le jeu de mots était piquant, et Favereau se fût couvert de gloire par cette publication, si la mort ne l'eût empêché de la mettre au jour (1638). Toutefois, les planches gravées d'après les dessins de Diepenbeeck ne furent pas perdues : Michel de Marolles les utilisa à sa manière. Il composa un texte pour chaque image, et, en 1655, il enrichit les bibliothèques d'un livre inutile de plus, les *Tableaux du temple des Muses, représentant les Vertus et les Vices sur les plus illustres fables de l'antiquité* [4]. »

Si, comme Mariette l'assure, Van Diepenbeeck composa à Paris les dessins allégoriques que lui avait demandés J. Favreau, on peut supposer que c'est en se rendant en Italie que l'artiste a dû traverser la

[1] Mariette, II, p. 107.

[2] *Trésor de la Curiosité*, I, p. 285.

[3] *Mémoires de Marolles*, 1755, III, p. 275.

[4] Il existe plusieurs éditions de ce gros livre, que nul n'a jamais pu lire. La première, et la seule qui doive nous intéresser, est celle de 1655 : les gravures sont dues à Bloemaert et à Matham (*in-folio*.) Abraham Wolfgank en publia une seconde en 1676 (Amsterdam, in-4°). Les gravures sont grossièrement réduites et copiées par un artiste sans talent. Dans l'édition de 1733, les figures ont été retouchées ou remplacées par des planches nouvelles de B. Picard ; le texte a aussi subi d'importantes modifications.

France. Mais ici le biographe se heurte à un nouveau problème. Aucun document authentique ne prouve que l'artiste flamand ait fait, comme c'était l'usage alors, le fameux voyage au delà des Alpes. Les historiens italiens, qui devraient en savoir quelque chose, ne sont pas d'accord sur ce point. Baldinucci n'en dit rien ; Ticozzi, au contraire, affirme que Van Diepenbeeck visita l'Italie et même qu'il demeura longtemps à Rome. On rencontre dans son œuvre quelques pièces qui sembleraient confirmer cette assertion. Ces estampes, gravées par Vorstermann et par d'autres chalcographes de son école, d'après des croquis



SAINTE MARGUERITE

auxquels Van Diepenbeeck n'a pas mis son nom, représentent un certain nombre de saints et de martyrs italiens, figures à demi barbares assez maladroitement empruntées aux fresques célèbres où les peintres primitifs ont retracé leurs effigies. A côté de ces portraits se rencontrent des dessins d'après les costumes qu'on suppose avoir appartenu à ces personnages légendaires. Si Van Diepenbeeck est l'auteur de ces images, il a dû visiter successivement Assise, Amalfi, Florence, Pise, Rome et la plupart des villes de la catholique Italie. L'artiste flamand résista d'ailleurs aux influences de l'art qu'il étudiait : il ne modifia pas son style, il ne fit aucune concession aux élégances florentines. Son œuvre n'a rien d'italien : mais avant d'en examiner le caractère et la valeur, il faut abandonner pour les certitudes de l'histoire le vague domaine des hypothèses.

Qu'il ait fait ou non les voyages qu'on suppose, Abraham Van Diepenbeeck est à Anvers en 1635. Il y est même chargé de travaux importants, mais en qualité de peintre-verrier. Il a inscrit cette date sur les portraits des quatre aumôniers qui ornent les fenêtres d'une des chapelles de la cathédrale Notre-Dame. Les vitres du chœur de l'église des Dominicains étaient aussi l'œuvre de Van Diepenbeeck, qui y avait représenté la vie de saint Paul. Enfin, sa renommée comme peintre verrier arriva bientôt à Bruxelles, et il eut l'honneur de travailler à la décoration de Sainte-Gudule. « Les quatre fenêtres du chœur, disait Mensaert en 1763, sont peintes par A. Diepenbeeck. Elles représentent les saints mystères de la Vierge, et les portraits de quelques monarques bienfaiteurs de ce riche temple [1]. » D'autres églises ont aussi possédé des verrières du jeune maître [2]; mais ces fragiles ouvrages ont péri.

Qu'on ne s'étonne pas, d'ailleurs, de voir Van Diepenbeeck s'essayer à son début dans la peinture sur verre. Il avait été précédé dans cette voie par son compatriote J. de la Barre, qui, lui aussi, avait quitté Bois-le-Duc pour Anvers, et qui venait d'y exécuter, avec un succès si légitime, des travaux de premier ordre. Il est permis de croire que ce maître habile fut l'initiateur de Van Diepenbeeck dans ce genre, déjà trop négligé. Mais l'imitateur demeura bien au-dessous de son modèle. Sans doute Van Diepenbeeck savait dessiner, il possédait le sentiment de la couleur, il avait l'invention abondante et facile, mais il se méprit parfois dans l'exécution matérielle de ses verrières, et il en est peu qui aient conservé leur éclat primitif. Certains tons ont gardé leur vigueur, d'autres ont pâli, si bien qu'il est tel de ses vitraux qui demeure aujourd'hui sans ensemble et sans harmonie. Les révolutions et l'ignorance des restaurateurs se sont malheureusement associées au temps pour compromettre cette partie de la renommée de Van Diepenbeeck.

On a prétendu que c'est en reconnaissant la fragilité de son œuvre ou même son imperfection que l'artiste comprit la nécessité d'avoir recours, pour exprimer les fantaisies de son ardente imagination, à un procédé moins hasardeux et plus durable. La ville d'Anvers, qui venait de lui accorder le droit de bourgeoisie (4 janvier 1636), était trop riche en maîtres glorieux pour que Van Diepenbeeck n'eût pas la pensée de demander à la peinture à l'huile les moyens de réaliser son rêve. Il entra donc dans l'atelier de Rubens, alors dans toute la splendeur de sa renommée et de son génie, et bientôt il devint un de ses plus brillants élèves. Le succès ne se fit pas longtemps attendre : en 1638, Van Diepenbeeck fut reçu maître dans la guilde de Saint-Luc, et bien qu'il n'abandonnât pas l'art du verrier, la peinture à l'huile fut dès lors au premier rang de ses préférences. Rubens demeura son idéal, Anvers devint pour lui une seconde patrie. Il avait épousé à Schelle, en juin 1637, la fille d'un notaire, Catherine Heuvick, qui lui donna successivement huit enfants. Enfin, entraîné par le caractère de ses œuvres à vivre en bonne intelligence avec les communautés religieuses qui employaient son pinceau, il s'était affilié à la sodalité des Jésuites d'Anvers, et il y obtint même, le 13 juin 1639, un grade important [3].

A partir de cette époque, Van Diepenbeeck entre dans la période la plus féconde de son existence. Les biographes se sont trop hâtés de dire qu'il abandonna complétement la peinture sur verre pour la peinture à l'huile : ils n'ont pas pris garde qu'en 1644, Van Diepenbeeck exécutait pour l'abside du chœur de Saint-Jacques, à Anvers, deux grands vitraux, le *Christ tenant sa croix* et la *Mère des Douleurs*. Ils n'ont pas remarqué non plus que les verrières de Sainte-Gudule, dont nous avons parlé plus haut, retraçant le portrait de l'archiduc Léopold, qui ne devint gouverneur des Pays-Bas qu'en 1647, ces ouvrages sont postérieurs à cette date. D'autres travaux l'occupèrent aussi, et telle était alors l'activité productive de Van Diepenbeeck, — les registres de sa paroisse lui donnent pendant cette période un enfant chaque année, — que nous ne savons trop à quelle date placer le voyage qu'il fit en Angleterre.

[1] Le *Peintre amateur et curieux*, I, 74.

[2] Descamps dit qu'il avait peint, dans le cloître des Minimes d'Anvers, quarante vitraux représentant la vie de saint François de Paule. Ce sont, dit-il, de petits tableaux transparents; la couleur a l'air d'un lavis, etc. *Voyage pittoresque de la Flandre*, 1838, p. 174.

[3] Alfred Michiels. *Rubens et l'École d'Anvers*, p. 385.

Il ne serait pas impossible que cette excursion ait eu lieu entre 1649 et 1652, c'est-à-dire au moment où il venait de perdre sa femme, et avant qu'il n'ait eu le temps de songer à un second mariage.

Quoi qu'il en soit, Horace Walpole nous a conservé d'intéressants détails sur le séjour de Van Diepenbeeck en Angleterre. Il paraît y avoir été fort employé par l'aristocratie, notamment par William Cavendish, duc de Newcastle, qui s'occupait avec ardeur d'améliorer les races de chevaux, qui inventait des méthodes pour



MARIAGE DE SAINTE CATHERINE

les dresser, et qui a même consigné dans un traité *ex professo* le résultat de ses observations sur cette science éminemment britannique. Van Diepenbeeck fit pour le duc les dessins des planches de ce livre. Il dessina ensuite les vues des résidences que son noble protecteur possédait dans le Nottinghamshire et le Derbyshire, et, au temps de Walpole, il y avait encore au château de Welbeck des ouvrages du maître flamand. Il peignit en outre le portrait du duc, de la duchesse et de leurs enfants. Il fit aussi celui de sir Hugh Cartwright, qui a été reproduit plus tard (1656) par Vorstermann, et celui du roi Charles II, dont W. Hollar nous a laissé une gravure. D'autres travaux de ce genre ont dû aussi occuper son pinceau, mais on ignore quand il quitta l'Angleterre[1].

[1] H. Walpole. *Anecdotes of Painting.* (Édition de 1849, pages 315 et 316.)

En 1652, Abraham Van Diepenbeeck était de retour en Flandre, et, le 13 mai, il se remariait à Schelle, près d'Anvers, avec Anne van der Dort, qui, moins féconde que Catherine Heuvick, ne lui donna que quatre enfants. Une fois rattaché à sa patrie par ce lien puissant et doux, Van Diepenbeeck ne quitta plus sa maison laborieuse et vécut, le pinceau ou du moins le crayon à la main. Nous disons le crayon, parce que, dans cette seconde partie de sa vie, l'artiste devint un infatigable producteur de compositions religieuses ou allégoriques pour les libraires de Flandre. Dès lors, la peinture ne fut plus qu'un accessoire dans l'existence de Van Diepenbeeck. « Tout ce qu'il composoit étoit agréable, a dit Descamps. Il inventoit avec génie et exécutoit avec feu; mais il fut trop distrait par des compositions faites à la hâte. Il étoit surchargé de thèses, de mausolées et de sujets de dévotion, qui furent gravés et enluminés pour être distribués dans les écoles et les confréries. » Descamps ne se trompe pas : c'est Van Diepenbeeck qui a dessiné le frontispice du *Tribunal sacramentale animarum* de Pierre Marchant (1643), celui du *Trisagion Marianum* (1648), des *Commentaires sur la philosophie d'Aristote* (1652), de l'*Antidotarium Gandavense* (1663), et de bien d'autres in-folio solennels et oubliés. Ce sont presque toujours des inventions à grand fracas, pages un peu froides dans leurs violentes allures, et pleines d'allégories mystiques dont nous avons perdu le sens. Mais Van Diepenbeeck ne s'est pas arrêté là : il a été pendant vingt ou trente ans un des pourvoyeurs les plus actifs de l'imagerie religieuse, et il a multiplié dans ce genre des compositions puériles qui pouvaient satisfaire les Béguines ou les Annonciades, mais où l'art n'a rien à voir. La dévotion populaire du dix-septième siècle aimait à se repaître de grossiers symboles : il est fâcheux d'avoir à dire que Van Diepenbeeck a fait à ces vulgaires appétits des concessions lamentables. Dans une grande planche, relative aux miracles accomplis par la Vierge, il montre une pauvre femme qui, possédée du diable et tout à coup guérie, voit sortir de sa bouche un dragon fantastique. Faut-il rappeler cette estampe où, donnant un corps aux enseignements métaphoriques de l'Évangile, Van Diepenbeeck veut exprimer à sa manière que Jésus-Christ est la source du salut et le montre, fontaine vivante, laissant couler sur le monde le sang de ses intarissables blessures ? L'artiste a multiplié aussi, d'un crayon rapide et médiocrement exact, les portraits des principaux fondateurs des ordres religieux, et plus particulièrement ceux des violents soldats à qui la Compagnie de Jésus a dû sa renommée et ses triomphes.

Bien qu'ils aient été composés à la plus grande gloire de Dieu et de son Église, les dessins dont nous venons de parler ne doivent être considérés que comme les productions mal venues d'un art inférieur. La peinture flamande échappe aux rigueurs de la critique par la magie du coloris, par la fraîcheur lumineuse des carnations et la légèreté des ombres, enfin, par la largeur virile d'une exécution audacieuse et libre. Ce qui manque aux élèves de Rubens sous le rapport du style et de la pureté des formes, ils savent le faire oublier à force d'éclat, de vigueur et de lumière. Mais, à l'heure où Van Diepenbeeck se servait du crayon du dessinateur, il ne pouvait recourir à ces expédients magiques; aussi ses compositions trahissent-elles l'infirmité de son tempérament et l'insuffisance de son goût. Ses christs sont souvent d'une rare laideur, et la plupart de ses figures, tourmentées et molles comme des étoffes capricieusement chiffonnées, n'ont aucune noblesse, aucun caractère. A ce laborieux inventeur d'images, il a toujours manqué une qualité précieuse, — la distinction.

Il vaut donc mieux étudier dans Van Diepenbeeck le peintre lumineux qui avait appris son métier dans l'atelier de Rubens. Nous avons le regret de ne pas connaître le tableau qui passe pour son chef-d'œuvre et qui, conservé dans l'église de Deurne, près d'Anvers, représente *Saint Norbert donnant la bénédiction abbatiale au bienheureux Waltmann.* Mais nous avons vu au Musée d'Anvers l'*Extase de saint Bonaventure;* au Louvre, *Clélie passant le Tibre*, et un portrait; à Bruxelles, *Saint François adorant le saint-sacrement;* à Bordeaux, l'*Enlèvement de Ganymède*, et ailleurs, bien d'autres sujets où Van Diepenbeeck, demandant ses inspirations, tantôt à l'histoire religieuse, tantôt à la mythologie, se souvient toujours de Rubens.

L'*Enlèvement de Ganymède*, que nous venons de citer, et les intéressants tableaux du Musée du Louvre, suffiraient à la rigueur pour révéler la manière de l'artiste. Le glorieux maître d'Anvers est toujours son guide et son modèle, et à tel point qu'on ne peut guère voir dans le *Ganymède*, jeune figure d'éphèbe aux

carnations d'un blanc rosé, qu'une copie libre du tableau où Rubens avait traité le même sujet, et qui a fait jadis partie de la collection du duc d'Orléans. Dans la *Clélie passant le Tibre avec ses compagnes*, groupe remuant de jeunes filles nues qui vont traverser le fleuve, les galbes, un peu grossiers et lourds, appartiennent aussi à l'école d'Anvers. Van Diepenbeeck nous paraît avoir été mieux inspiré dans le portrait d'un gentilhomme et d'une dame, riche et vigoureuse peinture qui orne également le Musée du Louvre. Ce double portrait est tout un tableau. L'auteur a assis au pied d'un arbre une jeune femme, qui est vêtue



LE HARAS

d'une robe de satin et qui tient une guitare; l'Amour, ayant en main la flèche symbolique, conduit vers elle un jeune homme habillé en berger; son troupeau est derrière lui, et l'ensemble de la composition se détache sur un fond de paysage. Ce tableau, qui a longtemps été attribué à Rubens, est d'un ton à la fois solide et éclatant; il révèle même, chez Van Diepenbeeck, de hautes qualités de coloriste. Il est fâcheux, pour la gloire du peintre de Bois-le-Duc, qu'il n'ait pas été toujours aussi bien inspiré.

Le malheur de Van Diepenbeeck, qui mourut à Anvers en 1675, ce fut de dépenser ses heures et ses forces avec plus de fantaisie que de raison, et d'éparpiller en menue monnaie, en croquis improvisés, en dessins insignifiants, un talent dont il aurait pu faire un meilleur usage. Trop d'entreprises l'occupèrent à la fois : entraîné en même temps vers l'art des vitraux, vers la peinture proprement dite et vers la

composition des images religieuses, il n'a pas donné assez de son cœur à l'étude assidue et consciencieuse, au travail sincère, qui n'enrichit pas toujours celui qui s'y livre, mais qui ne manque jamais de l'agrandir. Ce n'est pas l'habileté, ce n'est pas la verve facile qui font défaut à son œuvre : c'est une qualité plus personnelle et que nous croyons meilleure, — le sentiment.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Il est peu de graveurs de l'école flamande qui n'aient reproduit au moins une des compositions d'Abraham Van Diepenbeeck; mais Lauwers, Pierre Clouwet, W. Hollar, Michel Natalis, Pierre de Balliu, Corneille Galle, Bolswert et Pierre de Jode ont mis plus particulièrement leur burin au service de ce maître fécond. Beaucoup de ses dessins religieux ont été interprétés en outre par des graveurs anonymes.

Les tableaux de Van Diepenbeeck sont plus rares que ses compositions au bistre ou au crayon. Nous devons citer toutefois :

ANVERS (MUSÉE). — *Extase de saint Bonaventure.*

EGLISE NOTRE-DAME. — *Saint Norbert, à mi-corps, au milieu d'une guirlande de fleurs et entre deux anges.*

SACRISTIE DE NOTRE-DAME. — *L'évêque Ambroise Capello.*

ÉGLISE SAINT-JACQUES. — *Le Christ tenant la Croix, la Mère des douleurs ;* peintures sur verre (en très-mauvais état).

COUVENT DES SŒURS-GRISES. — *Le Miracle de l'hostie.*

CABINET DE M. MOONS VAN DER STRAELEN. — *Le Bienheureux Siard, de l'ordre des Prémontrés* (grisaille); *le Bienheureux Godefroid, comte de Cappenberg* (idem).

ÉGLISE DE DEURNE, PRÈS D'ANVERS. — *Saint Norbert donnant la bénédiction abbatiale au bienheureux Waltmann, premier abbé de Saint-Michel.* Les prélats de Tongerloo, d'Averbode et de Middelbourg sont agenouillés auprès de lui. Ce tableau a longtemps été attribué à Rubens.

BERLIN. — *Clélie fuyant Porsenna; le Mariage de sainte Catherine.* Van Diepenbeeck avait fait sur le même sujet un superbe dessin, qui peut être considéré comme la première pensée du tableau du Musée de Berlin. Ce dessin appartient aujourd'hui à M. Émile Wattier, qui a bien voulu nous autoriser à le faire graver pour illustrer cette biographie (V. page 5).

BRUXELLES. — *Saint François adorant le saint-sacrement.*

DRESDE. — *Triomphe de Neptune.*

MAYENCE. — *Les Dieux de l'Olympe* (1652).

MUNICH. — *Abraham et les trois anges; Distribution de pain à des pauvres.*

STOCKHOLM. — *Diane avec ses nymphes.*

VIENNE. — *Allégorie sur le néant des choses humaines.* Près d'une espèce de philosophe cynique, au centre de la composition, se lit la célèbre maxime de Socrate : *Nosce te ipsum.* (Viardot, *Musées d'Allemagne*, 1844, p. 225.) — *Le Christ mort, entouré de la Vierge et de plusieurs anges.*

MUSÉE DU LOUVRE. — *Clélie passant le Tibre ; Un gentilhomme et une dame.*

MUSÉE DE BORDEAUX. — *L'Enlèvement de Ganymède.* L'aigle est peint par Sneyders. Ce tableau, qui provient du cabinet du marquis de Lacaze, à qui il avait été donné par le roi de Bavière, a malheureusement été retouché.

Le Louvre possède deux dessins de Van Diepenbeeck : *Saint Dominique recevant le rosaire des mains de la Vierge* (douze sujets tirés du Nouveau Testament entourent cette composition), et *Diane découvrant la grossesse de Calisto.*

Les ouvrages du maître figurent rarement dans les ventes ; nous citerons cependant :

VENTE AVED, 1766. — *Une Orgie ou Fête de Bacchus.* Composition de dix-sept figures; tableau peint sur cuivre.

VENTE MARIETTE, 1775. — *La Vierge intercédée par saint Dominique, Diane découvrant la grossesse de Calisto,* deux dessins au bistre sur la même feuille, 17[illegible] liv. 19 s.

La reine Pénélope travaillant à sa tapisserie, Saint Paul à Éphèse (dessins), 60 livres.

VENTE NEYMAN, 1776. — Le portrait d'un évêque, d'un beau caractère, coloré avec art ; assis dans un fauteuil, il a la barbe et les cheveux gris ; 50 livres.

VENTE LEBRUN, 1791. — *Les Préparatifs d'un sacrifice dans le temple de Mars et de Vénus,* composition de dix-sept figures. Au fond, une tapisserie représentant le jugement de Pâris. Provenant de la vente Boyer de Fonscolombe (0m46 sur 0m60 ; toile collée sur bois) ; 400 fr.

VENTE DU COMTE THIBAUDEAU, 1857. — *Une assemblée ;* dessin à la pierre noire, lavé de bistre, d'encre de Chine, et retouché à l'huile.

VENTE DE LORD NORTHWICK, 1859. — *Une Dame avec un enfant endormi ;* 18 guinées.

IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE.



École Flamande. *Tableaux d'histoire et de piété, Portraits*

ERASME QUELLYN (LE VIEUX)

NÉ EN 1607. — MORT EN 1678.



C. METTAIS. CARBONNEAU

Le hasard ne se joue pas moins des réputations que du bonheur et de l'existence des individus. Que de chances favorables dans les succès des grands hommes! Combien d'eux eussent fléchi, eussent perdu la moitié de leur valeur sous les outrages du sort! Que de gloires surfaites! que de talents méconnus! que d'injustices grossières commises non-seulement par les contemporains, mais par cette postérité que l'on représente comme toujours équitable! Un de nos poëtes n'en regrette-t-il pas les infaillibles arrêts?

Je ne paraîtrai point devant le trône austère,
Où la postérité, d'une inflexible voix,
Juge les gloires de la terre,
Comme l'Égypte, au bord de son lac solitaire,
Jugeait les ombres de ses rois.

La postérité n'appelle même pas un grand nombre de causes qui devraient être plaidées à son tribunal; et alors comment les intéressés peuvent-ils obtenir justice?

Parmi les hommes supérieurs qui sont restés hors de cour depuis deux cents ans, il faut placer en première ligne Erasme Quellyn le vieux. Où sont ses admirateurs? Quels critiques l'ont prôné? Quels historiens lui ont assigné la place qu'il mérite? Ce noble esprit rôde depuis deux siècles dans la salle des pas perdus, attendant l'heure de l'audience. Je me suis constitué une première fois son avocat d'office; je vais prendre de nouveau la parole en sa faveur. Si l'on veut considérer la perfection de ses ouvrages, sans se laisser

éblouir par le miroitement factice ou l'éclat réel des gloires depuis longtemps consacrées, on verra que bien peu d'artistes ont sur lui quelque avantage.

Erasme enseignait la philosophie à Anvers, une philosophie très-orthodoxe vraisemblablement, comme celle qu'on pouvait professer sous le règne de la Maison d'Autriche. Pendant qu'il analysait les systèmes les moins périlleux conçus par l'intelligence humaine, Rubens occupait tous les esprits des merveilles de son pinceau, exaltait les imaginations par le spectacle de sa gloire. Le jeune docteur fréquentait sa maison et admirait ses tableaux. L'illustre coloriste, qui aimait les hommes distingués en tout genre, l'accueillait avec faveur. Ils parlaient tantôt de Socrate, de Platon et d'Aristippe, tantôt de couleur et de dessin. Le visiteur se sentait peu à peu entraîné vers l'art des savantes illusions, et finit par s'éprendre tellement de la peinture, qu'il voulut la pratiquer lui-même. Le grand homme ne lui offrit pas sans doute de lui en apprendre les éléments, tâche ingrate que le premier venu pouvait remplir, car le philosophe, après avoir abandonné sa chaire, entra dans l'atelier d'un peintre obscur, nommé Verhaeghe, en 1633-1634; cette année même, on le reçut, comme fils de maître, à l'Académie de Saint-Luc.

Le tardif élève était alors âgé de vingt-six ans, puisqu'il avait vu le jour à Anvers le 19 novembre 1607, et avait été baptisé à Notre-Dame le 22. Son père, qui portait le même prénom que lui, exerçait la profession de sculpteur; il fut reçu membre de la corporation de Saint-Luc le jour où son fils vint au monde. Son état explique les goûts et la résolution du jeune Quellyn : l'attention du professeur avait été, dès son enfance, dirigée vers les beaux-arts, et les souvenirs de la maison paternelle secondèrent l'action de Rubens. Il est vraisemblable qu'il fit des progrès rapides, quoique nous n'ayons aucun renseignement à cet égard. Une fois qu'il eut appris les rudiments de la peinture, son célèbre compatriote acheva son éducation. Sa modestie avait besoin d'encouragements perpétuels ; le grand peintre le rassurait, lui donnait confiance en lui-même, et comme le talent du disciple prenait un vigoureux essor, le maître put bientôt louer publiquement ses travaux. Quellyn cependant avait de la répugnance à les laisser voir, et il fallut encore que Rubens triomphât de sa timidité.

La belle figure d'Erasme exprimait à la fois ses mérites intellectuels et ses qualités morales. La nature lui avait donné une des plus charmantes têtes que l'on pût voir : un beau front, des yeux pensifs, des traits réguliers, une longue chevelure, un élégant contour, des moustaches et une impériale, le faisaient immédiatement remarquer. Son air de douceur réfléchie, de bienveillance craintive, inspirait le désir de se lier avec lui. Son élocution facile et abondante charmait ses auditeurs, l'habitude de la chaire ayant, selon toute apparence, développé un talent originel. Quellyn passait d'ailleurs pour mener la conduite la plus sage. Aussi le regardait-on comme un excellent parti, et les mères, les jeunes filles pensaient-elles secrètement à lui. L'artiste put librement choisir parmi les belles Anversoises : une opulente héritière, Catherine Hemelaer, obtint la préférence. Elle mit au jour trois fils, dont l'aîné devint plus tard aussi célèbre que son père, quoiqu'il fût loin de posséder son imagination charmante et son habile exécution.

Ce serait un agréable travail que de raconter la vie d'un artiste si parfait, de le montrer dans son intérieur, où devaient régner l'affection et l'élégance, dans ses relations avec tous les peintres, avec tous les hommes distingués qui animaient et illustraient alors la ville d'Anvers. Mais les biographes néerlandais nous ont encore laissé moins de détails sur lui que sur la plupart des coloristes flamands. Il habitait, rue du Happart, une maison qui porte maintenant le n° 619. En 1650, il était marguillier de l'église Saint-André, sa paroisse, pour laquelle il fit deux tableaux qu'on y voit encore. Sa piété croissant avec l'âge, il fréquentait perpétuellement les religieux. Les moines de l'abbaye Saint-Michel, à Anvers, le tenaient en grande estime : il avait orné tout leur réfectoire de sujets empruntés aux livres saints et figurant des banquets, entre autres les Noces de Cana, Jésus et la Madeleine chez Simon le Pharisien, la Cène, et les Pèlerins d'Emmaüs. Ces peintures ont été probablement détruites en même temps que l'édifice; perte vraiment regrettable, puisqu'il nous reste si peu de toiles authentiques de Quellyn et que presque toutes sont des chefs-d'œuvre.

L'influence de la domination espagnole, qui avait ramené les Flamands du protestantisme au catholicisme, où elle les maintenait par la terreur, qui les poussait en outre vers le mysticisme et les rêveries

superstitieuses, se manifeste dans les ouvrages du grand peintre. Un livre contemporain, publié à Anvers sous le titre suivant : *Enchiridion Fidei christianæ* (Manuel de la Foi chrétienne), renferme deux chapitres curieux, l'un décoré de cette étiquette : *Cum hereticis non est disputandum* (il ne faut point discuter avec les hérétiques); l'autre portant sur son frontispice cette charitable inscription : *De hereticis comburendis* (on doit brûler les hérétiques). Effrayée de telles menaces, la population jadis éclairée des Flandres tombait peu à peu dans une bigoterie ascétique. L'ancien maître de philosophie ne put s'en préserver. Il dessina des images allégoriques pour les congrégations et les livres pieux. En 1656, notamment,



ÉLISABETH, LA VIERGE, JÉSUS, SAINT JOSEPH ET ZACHARIE.

il décorait la première page de l'*Année spirituelle*, que faisait imprimer Juan de Palafox y Mendoça, évêque d'Osma et membre du Conseil privé. On y voit un enfant que son bon ange tient par la main, en lui montrant le ciel, tandis que Belzébuth lui saisit la jambe; plus bas, des têtes de damnés rôtissent dans le feu.

Insensiblement la dévotion fit aspirer Quellyn à la vie monastique. Ayant perdu sa femme, il se retira dans l'abbaye de Tougerloo, où il termina tranquillement ses jours, le 11 novembre 1678, âgé de 71 ans.

La manière de Rubens, le maître fougueux et dramatique, s'adoucit chez trois de ses élèves, prit sur leurs tableaux une élégance, un charme poétique, dont on regrette parfois l'absence dans ses propres ouvrages. Van Dyck, Érasme Quellyn et Jean van Hoeck forment cette gracieuse trinité. Quoique bien moins célèbres que Van Dyck, les deux derniers ne lui étaient peut-être pas inférieurs; aussi beaucoup de leurs tableaux sont-ils attribués journellement au peintre de Charles I[er]. Quellyn a une délicatesse de formes, une pureté de goût, une harmonie, un éclat, une suavité de couleur, qui autorisent à le mettre en

comparaison avec les princes de la palette. Quels chefs-d'œuvre éclipseraient le *Saint Roch* de l'église Saint-Jacques, la *Sainte Famille* de l'église Saint-Sauveur, à Gand? Si on pouvait les placer dans une galerie auprès des tableaux les plus fameux, ils soutiendraient sans désavantage cette rude épreuve. Le dernier morceau représente une halte de la *Fuite en Égypte;* les trois personnages ont été surpris dans la solitude par les ombres du soir; pour ne pas se perdre au milieu du désert, ils se sont arrêtés près d'une fontaine, sous un palmier. Saint Joseph a pris l'enfant sur ses genoux, et la fille de David se tient debout devant lui, les mains croisées; le nourrisson lui tend les bras dans un élan d'affection. Derrière la noble Israélite, deux anges adultes paraissent attendre ses ordres. L'âne biblique, soigné par d'autres messagers divins, se repose de ses fatigues. Des angelets folâtrent dans le ciel et dans la verdure des arbres. Telle est la composition, que le langage peut expliquer; mais ce que ne peuvent rendre les mots, c'est le type admirable, c'est le caractère majestueux du menuisier de Bethléem, l'exquise beauté de la Vierge et le profond sentiment qui l'anime, la grâce des célestes envoyés, l'affectueuse expression du Christ et le goût parfait de la disposition générale. L'œuvre entière annonce l'imagination d'un poëte. Le coloris, sombre et transparent à la fois, comme l'exigeaient le moment où la scène a lieu et les nécessités de la peinture, émerveille en même temps par sa vigueur, par sa finesse, par son éclat et sa douceur.

Le *Saint Roch* d'Anvers enthousiasme à la première vue. Epuisé de douleur et de lassitude, le jeune martyr se repose sur un tertre, où il appuie une de ses mains; l'autre est soutenue par un bâton de voyage, autour duquel il passe son bras. Son attitude et sa tête légèrement inclinée expriment la mélancolie; sa pâleur, ses yeux mornes, ses traits fatigués attestent de longues souffrances. Il regarde le ciel avec une résignation douce et triste. Ses beaux cheveux flottent amplement sur ses épaules. Il peut, du reste, passer pour l'image du peintre, tant il lui ressemble. Deux anges adultes le soignent : l'un achève de panser la plaie de sa jambe, l'autre s'apprête à le soutenir, s'il tombe en défaillance. Au pied du malade est couché le fameux chien qui a donné lieu à un dicton populaire. Une forêt sombre et mystérieuse compose le fond du tableau. La couleur, fine, intense, brillante et veloutée, n'est pas celle de Rubens : elle a un caractère spécial, un charme irrésistible. Le dessin vaut le coloris, et l'habileté de la composition ne mérite pas moins d'éloges que le dessin. On aurait peine à grouper dans un même espace plus de séductions pour l'esprit et pour les regards. L'œuvre porte la signature du peintre et la date de 1660. Elle fut, sans le moindre doute, exécutée à propos de la peste qui décima la population anversoise de 1658 à 1661.

Comment se fait-il que jamais un critique, un voyageur, un historien n'a publié une note pour signaler ces deux merveilles à l'admiration publique? Tant de mérite et si peu d'appréciateurs! On répète indéfiniment les mêmes observations sur quelques tableaux fameux, et l'on n'a pas consacré une ligne à des toiles non moins excellentes! Elles séjournent inconnues dans l'ombre de deux chapelles : non-seulement la multitude passe auprès sans y faire attention, mais aucun artiste n'a eu l'idée de les graver.

On a prétendu que la mort de Rubens affranchit, en quelque sorte, le talent de Quellyn, qu'il montra depuis lors plus de hardiesse et d'originalité. Il serait difficile de révoquer en doute cette tradition ou de la vérifier; mais, si elle est exacte, le disciple fut affranchi de bonne heure, car il avait trente-deux ans et quelques mois lorsque son maître cessa de vivre; or, il n'avait commencé l'étude de la peinture qu'à l'âge de vingt-six ans. Jamais néanmoins il n'oublia les leçons du grand homme. Dans ses meilleurs ouvrages, ses obligations envers lui s'effacent sans doute presque entièrement; l'élève a si bien transformé la manière de son chef d'atelier qu'on en retrouve à peine des indices; mais quand sa verve s'attiédissait, ou quand un souvenir de jeunesse passait, comme un rayon matinal, à travers sa fantaisie, on voyait reparaître sur ses toiles le style de Pierre-Paul. L'*Adoration des Bergers*, par exemple, qui orne la cathédrale de Saint-Rombaud, à Malines, dénote ces retours du peintre vers ses premières affections et ses premiers travaux. La toile porte son nom et la date de 1669; il avait donc soixante-deux ans, lorsqu'il la couvrit de personnages. Or, l'exécution rappelle tout à fait le goût et les procédés de Rubens; ce sont les mêmes chairs roses et abondantes, la même ampleur de formes, la même richesse de costumes. L'amarante

d'Otto Venius, que Pierre-Paul aimait peu, reparaît sur les vêtements. La couleur, le dessin, l'aspect général du tableau font immédiatement songer au chef de l'école anversoise. Les ombres sont seulement plus fortes, d'où résulte une certaine exagération du clair-obscur, une opposition trop violente des parties



LA VIERGE, JÉSUS, SAINTE ANNE ET SAINT JEAN.

sombres et des parties lumineuses. Quoique la scène soit originalement conçue, l'élévation manque, aussi bien que l'ardeur; le morceau atteste une période passagère d'allanguissement.

La *Cène* qui décore, à Malines, l'église Notre-Dame et rappelle bien moins le style de Pierre-Paul, dénote une plus vive inspiration. Le repas a lieu dans un portique sans toiture; un entablement soutenu par de hautes colonnes se profile sur le ciel et sur des arbres majestueux. La noblesse et la variété des types, les profonds sentiments qui animent les personnages, leurs excellentes attitudes, la puissance de

l'exécution et le charme de la couleur distinguent en même temps cet admirable morceau. Je ne crois pas que Van Dyck ait rien fait de mieux. Un jeune serviteur qui porte, sur le premier plan, deux vases de cuivre attachés à un fléau, soutiendrait la comparaison avec les plus gracieuses créatures inventées par le génie de Raphaël. Les ombres étant d'ailleurs plus claires que dans les autres tableaux de Quellyn, l'œuvre y gagne en harmonie.

C'est encore une production étonnante que le *Christ sur le Calvaire*, que possède l'église Saint-Nicolas, à Gand. Le divin Martyr regarde le ciel avec un sentiment de douleur et de résignation merveilleusement exprimé. Quelle belle tête que celle de la Madeleine, et quelles larmes tragiques tombent de ses yeux tournés vers le Rédempteur souffrant! Les autres acteurs du drame ne sont pas agités d'une moindre émotion. La douleur de saint Jean ne pourraît s'accroître sans lui faire perdre connaissance. La toile est sombre, parce que le soleil s'éclipse, mais toutes les formes demeurent nettes et distinctes dans ces ténèbres savantes.

Parmi les œuvres mystiques d'Erasme Quellyn, il faut signaler le *Triomphe de la Religion chrétienne*, qui orne l'église Saint-Pierre, à Gand. Jamais figures emblématiques n'ont été peintes avec plus de bonheur. Assise sur un char splendide et tenant en main l'ostensoir, la fille du Messie avance malgré tous les obstacles. Les roues du véhicule foulent l'Envie; l'Ignorance et la Sottise, chargées de liens, sont traînées à l'arrière. Si le tableau mérite un reproche, c'est que la jeune dialecticienne est trop belle : cette tête ravissante et ce beau corps vous font oublier qu'on est devant un symbole, devant le songe gracieux d'un artiste. Une autre allégorie, qu'on voit dans l'église Saint-André, à Anvers, n'a pas moins d'attrait poétique: elle représente un ange gardien protégeant son pupille contre les séductions du monde. Le sujet, clairement exposé, charme l'esprit comme une légende, et le travail est digne de la composition. Le protecteur surnaturel, qui lutte contre la Volupté, l'Ambition et l'Envie, a réellement l'apparence d'un être céleste. Dans son regard brille une colère profonde, mais digne et contenue, d'un caractère éminemment tragique. La toile porte une signature complète : *E. Quellinus fec. anno* 1667, *œtat. suæ* 59.

Si l'auteur a su animer, rendre agréables de pareils motifs, c'est qu'il possédait une imagination pleine de grâce et de poésie : ses tableaux font quelquefois penser aux ballades septentrionales, aux récits de la veillée, aux contes populaires. Tel est celui qui représente le *Ménage de saint Joseph*. Devant une cheminée où se dressent de grands chenets flamands, la Vierge est assise dans un fauteuil d'osier, comme une simple mère de famille. Le jeune Emmanuel dort sur ses bras, tout emmailloté. Un petit ange suspend par les deux coins un lange devant le feu, pour qu'il sèche. Près du foyer, on aperçoit un vase plein de bouillie où trempe une cuillère. Un autre angelet bat les oreillers du Christ et met en ordre son berceau. Tenant un ciseau et un maillet, saint Joseph s'appuie sur le dossier du fauteuil et semble parler à la Vierge, qui l'écoute. Ne dirait-on point un épisode des vieux contes publiés par l'évêque Percy, par Clément Brentano et les frères Grimm?

Je suis persuadé qu'un grand nombre de toiles admirées comme des tableaux de Van Dyck, soit dans les musées, soit dans les cabinets d'amateurs, sont dues au pinceau de Jean van Hoeck et à celui d'Erasme Quellyn. Les marchands ont effacé la signature, ou ont profité de ce qu'elle manquait, pour baptiser ces pages d'un nom qui augmentait leur valeur vénale. L'ignorance des acheteurs et leur vanité sont devenues les complices de la fraude. Il serait donc important de bien examiner toutes les œuvres qu'on attribue au peintre de Charles Ier. Un homme qui connaîtrait parfaitement le style de Quellyn le vieux et la manière de Van Hoeck pourrait ainsi leur restituer de magnifiques ouvrages. N'est-ce pas une suprême injustice de vouloir concentrer toute la gloire sur un petit nombre d'individus, comme on le fait généralement, et, pour y parvenir, de reléguer les autres dans l'ombre, après avoir enlevé de leur front des couronnes aussi bien méritées que celles des favoris du destin ?

Erasme eut pour élève son propre fils et un nommé Van den Kerkhove. Celui-ci fut un des artistes qui contribuèrent à fonder l'académie de Bruges, et son premier professeur. Il existe deux tableaux de sa main dans l'église Saint-Jacques de la dernière ville : l'un représente le sacrifice d'Abraham, l'autre le jeune

Tobie conduit par l'Ange. On lui attribue une toile de l'église Saint-Gilles, où l'on voit le Pharisien et le Publicain priant à leur manière dans le temple, selon la parabole de l'Évangile.

Des hommes sans discernement ont voulu faire d'Erasme Quellyn le jeune le dernier grand peintre de l'école d'Anvers. On ne disait presque rien de son admirable père; on ne disait rien surtout qui pût expliquer à la foule inattentive, aux amateurs ignorants, son esprit poétique, le charme de son dessin et les merveilles de sa couleur. Jamais Descamps, si peu en garde contre les méprises, ne s'est montré moins judicieux que dans son chapitre sur Quellyn le jeune; il traite le père avec un sans-façon ridicule



PAQUIER DEL. E. QUELLIN. P. DELANGLE SC.

ENFANTS ET SATYRES (d'après une eau-forte du maître).

et vante le fils au delà de toute proportion. Ses œuvres cependant ne sont pas de nature à exciter l'enthousiasme. Loin de soutenir la gloire conquise par une légion de peintres fameux, il annonce plutôt la décadence et la ruine de l'école flamande. Pour un homme qui regarde et qui juge, ses œuvres portent évidemment les signes de la médiocrité. Descamps n'avait fait, au reste, que suivre les traces d'Houbraken et de Weyerman; à son tour, il a été pris au mot par certains copistes belges de notre temps.

Mais ces aveugles panégyristes, les premiers du moins et les seuls qui comptent, détruisent eux-mêmes leur opinion. Weyerman et Descamps regardent la *Piscine de Bethsaïde*, qu'Erasme Quellyn avait peinte pour l'église de l'abbaye Saint-Michel, comme son œuvre principale, non-seulement à cause de son étendue, mais à cause de son mérite. Le premier en fait des éloges si enthousiastes qu'ils sont absurdes : on ne parlerait pas autrement d'une merveille qui réunirait toutes les qualités. L'artiste l'exécuta en 1672, à l'âge de quarante-trois ans, époque où il devait n'avoir rien perdu de sa force. Il y attachait lui-même

une grande importance, car il s'y est représenté avec sa femme, ses enfants et ses disciples. Jésus, suivi de ses apôtres et entouré de curieux, se penche vers l'onde salutaire qu'un ange a dû toucher pendant la nuit. Une colonne supportant une galerie encadre la scène. Parmi les groupes on remarque une jeune mère montée sur un âne et le paralytique portant son lit. Telle est la disposition générale de ce morceau, qu'on pourrait définir une toile à grand spectacle, les accessoires occupant les trois quarts de la superficie. L'exécution est généralement dure; les demi-tons, les finesses de pinceau, les ombres diaphanes, que recherchent tant les grands peintres, n'adoucissent pas les transitions. Quelques personnages sont même grossièrement brossés. Plusieurs têtes ont une vive expression, notamment celle de la femme montée sur un âne, celles du paralytique et des jeunes apôtres; mais, en somme, le dessin, la couleur, l'invention, le sentiment, l'adresse technique ne dépassent point la région moyenne à laquelle peuvent atteindre la plupart des artistes.

Campo Weyerman prétend que ce tableau a été gâté par un vernisseur, allégation qui aurait besoin de preuves. Les autres toiles du Musée ne lui paraissaient point avoir subi le même outrage, quand il les vit à leur place primitive. Elles n'ont pas un meilleur aspect cependant, et ont poussé au noir comme la *Piscine de Bethsaïde*. Les trois morceaux qui représentent les martyrs de Gorcum sont aussi des œuvres médiocres. Dans les deux premiers (n°s 325 et 326), toutes les têtes ont le calme de l'insignifiance. Le *Christ chez Simon le Pharisien* ne mérite pas plus d'éloges. C'est un travail essentiellement médiocre, pour ne point dire mauvais. J'en pourrais citer d'autres qui ne valent pas mieux. Du sommet de la colonne triomphale dressée en l'honneur de Quellyn le jeune, il faut donc abattre son image et y substituer celle de son père, si injustement voué à l'oubli.

ALFRED MICHIELS.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le Musée du Louvre ne renferme aucun tableau d'Érasme Quellyn le vieux.

L'église Saint-Sauveur, à Bruges, possède deux belles pages de sa main : l'une représente une scène mystique, où saint Augustin lave les pieds de Jésus; l'autre, le docteur méditant sur le mystère de la Trinité. Le premier tableau porte la date de 1666; tous deux proviennent de l'ancien monastère des Augustins.

On attribue à Érasme une toile de la même église, figurant saint Antoine de Padoue, qui fait agenouiller un âne devant le Saint-Sacrement.

Deux tableaux inférieurs de Quellyn figurent dans le Musée d'Anvers : le numéro 283 représente saint Bruno qui ressuscite un petit enfant; le numéro 284, le même saint qui guérit un homme mordu par un serpent.

Une *Sainte Famille*, signée en toutes lettres, décore une chapelle située près de l'hôtel du gouvernement provincial, à Anvers.

Une composition allégorique, signée et datée de 1665, orne l'église Saint-Quentin, à Louvain; elle nous montre la Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras et écrasant la tête du serpent; au bas, saint Joachim et sainte Anne; dans le lointain, Adam et Ève chassés du Paradis.

Je regarde comme de Quellyn deux tableaux que renferme l'église du Sablon, à Bruxelles : l'un ayant pour sujet la mort de sainte Barbe; l'autre, une sainte qui refuse de sacrifier aux idoles; et le saint Augustin offrant à Dieu un cœur enflammé que possède l'église de la Chapelle, dans la même ville.

Comme Van Dyck, Érasme avait peint presque tous les artistes fameux de son temps. Que sont devenus ces portraits? Une inscription placée sous son image, dans le *Cabinet d'or* de Cornille de Bie, nous apprend qu'il exécutait de petits tableaux; il serait important de les rechercher. La même note assure qu'il entendait fort bien la perspective et brillait par son talent d'architecte. Baldinucci (tome XVII, p. 54 et 55) n'a fait que traduire cette inscription.

Érasme a gravé des planches peu étendues, aussi bien d'après ses tableaux que d'après ceux de son maître. Bolswert, Pierre de Jode, Vorsterman, Pontius et d'autres artistes ont reproduit sur le cuivre ou l'acier quatre-vingts de ses toiles, sinon davantage. Notre Cabinet des estampes n'en possède qu'un très-petit nombre; les administrateurs devraient regarder comme indispensable d'acheter les autres.

IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2.



École Flamande. *Histoire, Sujets religieux.*

THÉODORE VAN TULDEN

NÉ VERS 1607. — MORT VERS 1676.



Nous sommes à peu près en mesure d'apprécier à sa valeur l'œuvre de Théodore van Tulden; mais quant à consacrer au laborieux artiste une biographie définitive, il n'y faut pas songer encore. Les dates précises de sa naissance et de sa mort ont échappé jusqu'à présent aux investigations des chercheurs; tout ce qui touche à ses voyages est resté voilé d'incertitude, et, pour le connaître à fond, il y aurait beaucoup à trouver, beaucoup à oublier peut-être.

D'après des conjectures qui, en raison de leur vraisemblance, peuvent être provisoirement acceptées, Théodore van Tulden serait né à Bois-le-Duc vers 1607. Il vint à Anvers de fort bonne heure, puisque, dès l'année 1621-1622, il y entrait en apprentissage chez un peintre, d'ailleurs inconnu, Abraham Blyenberch. Mais le véritable maître de van Tulden, ce fut Rubens, dont les œuvres éclatantes étaient alors la leçon de tous les jeunes artistes. Qu'il ait ou non fréquenté l'atelier du maître, van Tulden s'appropria de son mieux sa grande manière. Ses progrès furent d'ailleurs rapides, car on sait qu'il fut reçu, en 1626-1627, dans la corporation de Saint-Luc.

Les biographes assurent que van Tulden fut employé par Rubens à l'exécution des peintures de la galerie de Marie de Médicis ; Descamps va jusqu'à dire qu'il fut un de ceux qui accompagnèrent le glorieux artiste à Paris. Ces assertions ne sauraient être acceptées qu'avec réserve. Il est extrêmement douteux que, dans les trois voyages qu'il fit à Paris, de 1621 à 1625, Rubens ait amené avec lui aucun de ses élèves : il n'en avait nul besoin puisqu'il ne peignit en France que les esquisses de la galerie et quelques études d'après nature. Les tableaux que nous admirons aujourd'hui au Louvre furent peints à Anvers. Quoi qu'il en soit, cette somptueuse décoration était terminée et mise en place au printemps de 1625, c'est-à-dire à une époque où van Tulden n'était encore qu'un apprenti attendant son brevet de maîtrise.

Mais si le jeune artiste ne vint pas à Paris avec Rubens, il y arriva le plus tôt possible, et vraisemblablement en 1632. Le général de l'ordre des rédemptoristes, Louis Petit, faisait alors restaurer la chapelle de son église. Pourquoi s'adressa-t-il à van Tulden? comment l'avait-il connu? on l'ignore; mais il est certain qu'il chargea l'artiste flamand de peindre une série de petits tableaux qui, encastrés dans la boiserie du chœur, au-dessus des stalles des religieux, représentaient les principaux épisodes de la vie de Jean de Matha, fondateur de l'ordre, et de son acolyte Félix de Valois. Ces tableaux étaient fort estimés; mais on ne paraît pas en avoir pris grand soin, puisque, à l'époque où Descamps écrivait son livre (1754), ils avaient déjà été « repeints presqu'en entier »; au temps de Mariette, la série de ces tableaux n'était plus complète ; enfin ils disparurent tout à fait et l'on ignore ce qu'ils sont devenus. Heureusement, van Tulden avait eu la précaution de les graver à l'eau-forte. Son recueil se compose de vingt-quatre planches et d'un frontispice daté de 1633. Ce sont des gravures légères, insuffisantes, où les formes sont indiquées plutôt qu'écrites, et qui témoignent d'une grande facilité et d'une ambition qui se satisfait à peu de frais.

On ignore combien de temps van Tulden demeura à Paris. Descamps veut qu'il ait « parcouru une partie de la France. » Il se pourrait que ces excursions lointaines se fussent bornées à une promenade à Fontainebleau. Les merveilles qui décoraient le château étaient d'autant plus précieuses à van Tulden, qu'il trouvait, dans les peintures de Rosso et du Primatice, comme un rayonnement de cette Italie qui troubla toujours ses rêves et qu'il ne lui fut cependant pas donné de connaître. Il admira surtout la galerie où Nicolo dell' Abbate avait raconté les travaux et les aventures d'Ulysse. Il en fit même des croquis un peu sommaires et il les grava à l'eau-forte, en cinquante-huit planches, qu'il dédia, en 1633, à M. le duc de Liancourt. Le vandalisme des architectes de Louis XV a donné beaucoup de prix aux gravures de van Tulden, car ce recueil est tout ce qui nous reste aujourd'hui des fresques de Nicolo dell' Abbate. Mais les planches de l'artiste flamand ne sauraient nous consoler de ce que nous avons perdu. Nous ne pouvons voir, dans les eaux-fortes de van Tulden, qu'une traduction approximative, et, disons le mot, inexacte. La fleur du génie italien et sa grâce ont presque complétement disparu dans ces imitations lâchées et à peine correctes. Van Tulden a aimé la belle langue que parlait Nicolo dell' Abbate; on peut assurer qu'il ne l'a pas comprise.

Après avoir improvisé ce travail, qui ne l'occupa sans doute que quelques mois, quelques semaines peut-être, Théodore van Tulden retourna à Anvers, et il y assista, en 1635, à la triomphante entrée de Ferdinand d'Autriche. Il fut même employé à peindre les décorations que les magistrats firent élever à cette occasion, et ici du moins il fut vraiment le collaborateur de Rubens. Le grand artiste avait été l'organisateur suprême de cette fête : il donna lui-même les modèles des arcs de triomphe qui furent dressés sur divers points de la ville. Van Tulden, s'inspirant des leçons du maître, fit celui de la place de Meir. Le musée d'Anvers possède encore la double esquisse représentant les deux faces de ce monument d'un jour. Quoique rapides et lâchées, ces peintures doivent, selon nous, être citées au premier rang dans l'œuvre de van Tulden. Elles montrent avec quelle aisance le jeune artiste avait su s'approprier les procédés et le coloris de Rubens : malgré quelque indécision dans la forme, elles demeurent comme un excellent témoignage de son habileté et de la prestesse de sa manœuvre. Van Tulden devint un peu plus tard l'historiographe de l'entrée du prince Ferdinand. Il grava à l'eau-forte les arcs de triomphe et les chars qui avaient servi lors de cette solennité, et, associé à Gevartius, qui rédigea le texte, il publia son œuvre en un beau volume, sous le titre de *Pompa introïtus Ferdinandi Austriaci, Hispaniarum Infantis in urbem Antverpiam* (1642).

Sur ces entrefaites, van Tulden s'était marié; le 24 juillet 1635 il avait épousé, à Anvers, la jeune Marie van Balen, fille du peintre célèbre dont nous avons raconté l'histoire, et filleule de Rubens. L'année suivante, il obtint le droit de bourgeoisie; enfin, la corporation de Saint-Luc lui confia les fonctions de doyen pour l'année administrative 1638-1639.

A partir de cette époque, la vie de van Tulden présente, à côté de quelques faits certains, bien des pages obscures. Le catalogue du musée d'Anvers, qui a jeté une si vive lumière sur la biographie des peintres flamands, se borne à mentionner en deux mots le nouvel ouvrage que van Tulden fit, en 1647, pour Paris.



LE CHRIST A LA COLONNE (Musée de Bruxelles).

et peut-être même à Paris. Nous compléterons de notre mieux ces indications trop sommaires. Le général des mathurins, Louis Petit, songeait toujours à son église; il entreprit de faire reconstruire le maître-autel, et il confia à van Tulden le soin de le décorer. Celui-ci peignit — nous citons ici Germain Brice — « trois « tableaux que l'on change suivant les saisons; ils représentent la *Sainte Trinité*, la *Pentecôte* et l'*Assomption* « *de la Vierge*. » Il fit aussi pour une chapelle le *Martyre de sainte Barbe*, où Mariette signale « une assez juste application des principes de Rubens. » On a démoli le couvent des mathurins, mais on a conservé

les trois tableaux qui décoraient l'autel. Nous croyons du moins les reconnaître dans la *Trinité* ou la *Composition mystique* du musée de Grenoble, tandis que la *Pentecôte* serait au Mans et l'*Assomption* à Angers. Ces œuvres ont perdu à être dispersées: réunies, elles devaient constituer un grand ensemble décoratif, à la manière des triptyques de Rubens. Ajoutons que van Tulden dessina et grava, en 1649, le maître-autel qu'il avait enrichi. Nous avons de grandes raisons de croire qu'il fit ce travail d'après nature, et à Paris même.

Nous ignorons à quelle époque van Tulden se retira à Bois-le-Duc. Il était sans doute fixé dans sa ville natale lorsqu'il prit part, avec Jordaens, Jean Lievens et Gérard Honthorst, à l'exécution des peintures de la Maison-du-Bois, aux portes de La Haye. Il y peignit plusieurs épisodes de la vie du prince d'Orange, Frédéric-Henri, et aussi quelques autres tableaux qui, comme *Vulcain forgeant les armes d'Énée*, n'ont aucun lien apparent avec l'histoire du prince. Nous savons d'une manière plus certaine que l'artiste était à Bois-le-Duc, en 1656, lorsqu'il dessina les cartons de divers vitraux pour Sainte-Gudule. L'auteur de *Bruxelles illustré*, J.-A. Rombaut, raconte, en effet, qu'on retrouva, au siècle dernier, les modèles qu'il avait faits à cette occasion, et qui portaient, avec son nom, l'inscription suivante: *Anno* 1656, *habitante Sylvæ Ducis*. Au moment où Corneille de Bie achevait son livre (1662), van Tulden vivait encore à Bois-le-Duc. Nous le perdons de vue après cette date. Immerzeel le fait mourir vers 1676.

Théodore van Tulden paraît avoir été un infatigable ouvrier. Les églises de la Belgique ont conservé de lui de nombreux tableaux. On en peut voir aussi à Madrid, à Vienne, à Berlin. Le Louvre possède le *Christ apparaissant à la Vierge*, grande page médiocrement émouvante, où l'imitation systématique de Rubens se trahit dans la couleur, dans les attitudes, dans la lumière. Le musée de Bruxelles est mieux partagé, car on y peut étudier van Tulden sous les deux aspects de son talent. La *Kermesse de village* est une réminiscence de celle de Rubens. Des groupes avinés, de rustiques musiciens, des femmes entraînées dans une folle sarabande détachent gaiement leurs éclatants costumes sur un grand paysage clair. C'est là une peinture d'une saveur bien flamande, mais pour ceux qui se rappellent le chef-d'œuvre de Rubens, la *Kermesse*, dont van Tulden lui a emprunté le sujet et jusqu'à la disposition générale, n'est que la contrefaçon en vile prose d'un poëme merveilleusement rhythmé. Le pinceau de van Tulden s'y montre rugueux, lourd, embourbé. C'est aussi au musée de Bruxelles qu'est le *Christ à la colonne*, le plus sérieux des tableaux de l'artiste. Ici du moins le peintre a eu le sentiment du sujet qu'il voulait traiter, et la coloration assombrie dont il a voilé sa toile donne à cette page sévère un grand caractère de mélancolie.

Ce tableau, avouons-le, est presque une exception dans l'œuvre de van Tulden, si peu ému d'ordinaire et si absent des compositions qu'il improvise en se jouant. Peintre d'allégories, de scènes familières, de sujets religieux, dessinateur de vitraux, graveur à l'eau-forte, il a été en toutes choses léger, rapide et facile jusqu'à la négligence; l'à-peu-près lui a suffi, et il semble qu'il n'ait vu dans les fières méthodes de Rubens qu'un procédé expéditif pour abattre en peu de temps beaucoup d'ouvrage. La gravité lui fait défaut, et peut-être la conviction. Il est comme ces grands parleurs qui manquent presque toujours leurs effets parce qu'ils n'ont pas l'air de croire aux belles histoires qu'ils racontent.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Musée du Louvre. — Le *Christ apparaissant à la Vierge*. Signé *T. van Tulden f.* (Collection de Louis XVI.)

Angers. — *Assomption de la Vierge*.

Angleterre. — **Galerie de M. H. Galton, a Hadzor.** — Le *Combat des Amazones*.

Anvers. — *Arc de triomphe élevé sur la place de Meir lors de l'entrée de Ferdinand d'Autriche* (deux esquisses). *Portrait de Benoit van Tulden*, frère du peintre.

Berlin. — *Triomphe de Galatée*.

Bruxelles. — *Kermesse de village*; le *Christ à la colonne*, gravé à la page 3 de cette biographie.

Gand. — (Saint-Michel). — *Martyre de saint Adrien*.

Grenoble. — *Composition mystique*, signé : *Théod. van Tulden fec. A° 1647*.

Le Mans. — *Descente du Saint-Esprit*.

Madrid. — La *Découverte de la pourpre*; *Orphée*.

Rouen. — L'*Adoration des Mages*.

Vienne. — La *Vierge sur un trône;* à ses pieds, trois figures représentant la Flandre, le Brabant et le Hainaut. Signé : *T. van Tulden fecit. A° 1654*. La *Visitation*.

Vente Michel Oudaan (Rotterdam 1766). — L'*Arrivée d'Ulysse à Ithaque*, dessin, 44 florins.

IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Flamande. *Tabagies, Conversations.*

JOSEPH CRAESBEKE

NÉ VERS 1608. — MORT EN 1661 ?



Ce Craesbeke était boulanger de sa profession, mais c'était de par la nature un véritable peintre. Il eut la chance de connaître Adrien Brauwer par le mauvais côté et de lui ressembler par le bon. Il eut comme lui des habitudes grossières, le goût de la débauche et du cabaret, mais comme lui il fut un peintre excellent.

Né à Bruxelles vers 1608, il s'était établi à Anvers et il y cuisait le pain, lorsque Adrien Brauwer, revenant d'Amsterdam, se présenta aux portes d'Anvers sans passeport, fut mis en prison, délivré par Rubens et généreusement recueilli dans la maison de ce grand peintre. On sait qu'ennuyé bientôt de la vie réglée qu'il menait chez Rubens, Brauwer ne songea plus qu'à se dérober à une hospitalité qu'il trouvait plus gênante que la misère. Ce fut alors qu'il fit la rencontre de Craesbeke, joyeux compagnon qui avait une jolie femme, mais qui lui préférait sa pipe et son pot de bière. La conformité de leurs goûts les ayant bientôt liés, ils s'y abandonnèrent avec toute la violence de leur tempérament et devinrent inséparables. Craesbeke dégoûté de son métier, passait sa vie chez Brauwer, l'accompagnait à la taverne, le suivait dans son atelier. L'artiste voyant que son ami s'intéressait à la peinture et qu'il le regardait curieusement travailler, lui

proposa de se faire peintre. Celui-ci avait observé comment le maître faisait sa palette, ébauchait, laissait sécher sa toile et revenait ensuite sur son esquisse pour la préciser, la glacer, lui donner les derniers accents : il se trouva qu'il savait déjà peindre. Il ne fut donc pas plus tôt l'élève de Brauwer qu'il devint son émule, et comme les sujets que son maître aimait le plus étaient ceux qu'il pouvait chaque jour étudier avec lui au cabaret, il se mit à peindre à son exemple des tabagies, des corps-de-garde, des querelles de gens ivres, des chanteurs ambulants, des bohèmes faisant la grimace. Mais s'il n'eut pas à se mettre en frais d'imagination pour composer ses petits tableaux, en revanche il y dépensa un merveilleux talent d'exécution, celui qu'il tenait de la nature plus encore que de Brauwer. Praticien consommé, aussi habile et plus chaud que Teniers lui-même, Brauwer savait au besoin finir un tableau, et s'il se contentait souvent d'une esquisse terminée ou d'une peinture enlevée au premier coup, c'est qu'il était pressé de payer l'hôtesse de son bouge ou le fripier qui l'habillait. Mais Craesbeke qui peignait d'instinct et qui naturellement *avait le secret*, comme dirait Diderot, ne se donnait pas le temps de finir et jetait son impression sur la toile avec une verve étonnante. Peindre, c'était un plaisir pour lui presque autant que de boire, et il l'a lui-même très-gaîment confessé dans ce tableau qu'on appelle *l'Atelier de Craesbeke* et qui est son chef-d'œuvre. Le Louvre possède, heureusement pour nous, cet admirable morceau. Le maître y a donné tout à la fois une idée de son genre de vie et un brillant échantillon de son talent. Craesbeke s'est représenté assis devant son chevalet, dans une chambre qui n'a pour tout meuble qu'un lit, une table, un escabeau et un méchant fauteuil sur lequel pose le modèle. Le peintre n'en est encore qu'à l'esquisse du personnage dont il fait le portrait, que déjà l'on apporte des rafraîchissements. Tandis qu'un valet entre dans l'atelier un plateau à la main, un autre paraît offrir un verre de vin à Craesbeke qui s'interrompt pour jeter sur la *dive liqueur* un regard plein d'onction et de tendresse. On a cru longtemps que le modèle était Brauwer lui-même, et qu'ainsi Craesbeke s'était peint faisant le portrait de son maître ; mais comme l'a très bien fait observer l'auteur des notices du *Musée Filhol*, ce personnage richement vêtu qui seul reste couvert, le serviteur ou du moins le courtisan et le petit page qui se tiennent chapeau bas derrière ce seigneur, dans une attitude respectueuse, le musicien qui, pour égayer la séance, a été chargé de chanter une romance en s'accompagnant de la guitare, la tenue même de ce modèle et ses beaux habits, tout démontre que le tableau ne représente pas Brauwer chez Craesbeke, c'est-à-dire un artiste chez son camarade. Le peintre en titre des tripots, des goujats et des ivrognes se passait parfaitement bien de musiciens et de pages, sans parler de sa physionomie qui ne ressemble ici, en aucune façon, à celle qui nous est si bien connue par le beau portrait de Van Dyck. Le seul détail vraisemblable, dans cette hypothèse, est celui des verres à boire et des plateaux.

Quoi qu'il en soit, l'*Atelier de Craesbeke* est un des plus jolis tableaux de l'école flamande au Louvre. Les artistes en aiment le bel empâtement, les draperies souples, le ton moins chaud que celui de Brauwer, mais non moins transparent, les beaux gris qui rappellent ceux de Vélasquez, la touche franche, spirituelle, expressive, indiquant à merveille les plans de chaque objet, un peu heurtée, mais d'un excellent effet à distance. Et ceux-là mêmes que ces qualités purement techniques n'intéressent guère, ou qui ne sauraient les apprécier, y admirent encore le naturel de la composition dans un petit sujet qui pourtant est traité avec une certaine ironie, la grimace sentimentale du chanteur de romances, grimace qui se répète plusieurs fois dans un tableau que l'on voit accroché à la muraille de ce modeste atelier, les airs penchés du peintre jetant sur son verre un regard tendre, l'attitude aisée, la mine ravie du modèle qui porte son petit chien avec tant de bonhomie, enfin le petit page que l'on a si drôlement attaché à l'épée de son maître.

Mais tandis que Brauwer et Craesbeke couraient les tavernes et menaient joyeuse vie, le boulanger crut s'apercevoir que sa femme avait distingué la belle figure de Brauwer et ces façons de gentilhomme qu'il savait prendre parfois en les variant de pasquinades. Il en conçut de la jalousie, d'autant qu'il était lui-même puissamment laid... Voulant s'assurer s'il était encore aimé de sa femme, il imagina un stratagème qui ne pouvait, dit Descamps, partir que d'une tête comme la sienne. Il se peignit sur la poitrine une blessure épouvantable, teignit de rouge sa chemise, ses draps, son couteau à palette, et se laissa tomber sur son lit en poussant les gémissements lamentables d'un homme qui va rendre le dernier soupir. Sa femme, accourue

à ses cris, lui donna des marques de douleur si vives, si sincères, que le peintre, heureux de se croire aimé, se jeta dans ses bras, lui fit voir que sa plaie était peinte, que son sang n'était que du cinabre, et lui avoua que, dans un accès de jalousie, il avait voulu mettre sa tendresse à l'épreuve. Toutefois, Craesbeke ne fut pas plus tôt sûr de l'affection de sa femme, qu'il reprit son train de dissipation et de libertinage, car *soudain qu'elles sont à nous, nous ne sommes plus à elles*, dit Montaigne. Mais Brauwer et lui s'étant permis quelques



L'ATELIER.

plaisanteries un peu fortes, du genre de celles qui amusent les ivrognes, la justice d'Anvers crut devoir intervenir, et Brauwer fut invité à évacuer le pays. Nos deux amis se séparèrent, et Craesbeke, dont la jalousie s'était un instant réveillée, n'en fut peut-être que médiocrement affligé.

D'après le petit nombre de tableaux que ce peintre a laissés, on peut croire qu'il n'abandonna pas complétement sa profession de boulanger et qu'il fit de la peinture seulement en amateur. Cependant Craesbeke pouvait exercer son art à un autre titre, et ce fut vraiment un maître. Malheureusement il se plut, non-seulement à observer la nature sans choix, mais à la représenter plus laide encore que le hasard ne la lui offrait. Il semble que, non content de ne pas rechercher la beauté, il ait eu des préférences pour la laideur. Ainsi les biographes nous apprennent qu'il aimait à peindre les plus ignobles grimaces et qu'il passait quelquefois des heures entières devant son miroir à dessiner les contorsions volontaires de son visage et les plis qu'y avait creusés la jovialité habituelle de son gros rire. Souvent, dit Houbraken, il se mettait un

emplâtre sur l'œil en ouvrant une bouche effroyable. C'est ainsi qu'il osa faire plusieurs fois son portrait, notamment celui qui eut l'honneur de figurer dans le célèbre cabinet du comte de Vence, et que François Basan a gravé. Par exception, il est arrivé à Craesbeke d'oublier les habitudes de sa vie et celles de son esprit, pour peindre de beaux portraits dans un style décent, par exemple, ceux des principaux maîtres en fait d'armes de la ville d'Anvers, dont il représenta dans le même tableau les différents exercices, tableau qui se trouvait au dernier siècle dans la salle de leur confrérie, et qui peut-être y est encore. Mais, à part ce caprice, les goûts dominants de Craesbeke se retrouvent dans presque toutes ses peintures, et celles-là sont les meilleures, il faut bien le dire, parce qu'elles présentent les qualités du maître dans toute leur force, c'est-à-dire que sa verve n'y est pas refroidie par ces convenances qu'on ne saurait observer avec fruit que lorsqu'on en a un sentiment véritable. Chose surprenante que l'art du peintre! Partout où il est présent, la laideur se tolère, la grossièreté disparaît, l'inconvenance s'oublie, et l'ignoble même, quoique impardonnable, est cependant pardonné.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les tableaux de Craesbeke sont rares. On doit penser du reste que plusieurs de ses ouvrages ont été attribués à Brauwer.

LE LOUVRE ne possède qu'un seul tableau de Craesbeke, mais qui peut passer pour son chef-d'œuvre. C'est celui qui est connu sous le titre : *l'Atelier de Craesbeke.* Ce tableau, dit le catalogue, fut acheté par M. d'Angivilliers comme une œuvre de Brauwer et on l'inscrivit au livret de la première exposition du Musée en 1793, sous ce titre : *Atelier de Brauwer peignant un portrait.*

LE MUSÉE DE BRUXELLES n'a qu'une *Tabagie Flamande*, mais le MUSÉE D'ANVERS n'a aucun tableau de Craesbeke, et cela peut surprendre.

MUSÉE D'AMSTERDAM. *Portrait* en pied de Hugo de Groot (Grotius) dans son cabinet d'étude.

GALERIE DU BELVEDÈRE à Vienne. *Trois soldats en conversation avec deux femmes assises sur une muraille en ruines.* Le fond est un paysage avec des fabriques.

Descamps cite comme des tableaux connus de Craesbeke, *une Femme ratissant des carottes* de la collection Lormier à la Haye, et *un Ermite en prière* qui appartenait du temps de ce biographe à M. Cauwerven de Middlebourg. Cet auteur cite encore comme étant dans son propre cabinet, à Rouen, un tableau capital peint sur bois. Ce sont des paysans qui s'égorgent dans une guinguette. « Tout y est renversé, dit-il, tables, pots, verres, hommes, femmes et enfants; ici un des combattants est étendu mort, un autre tient à la gorge celui qui l'a blessé d'un coup de couteau : ce tableau est entièrement dans la manière de Brauwer. »

Craesbeke a été fort peu gravé. Le tableau du Louvre l'a été plusieurs fois, dans le Musée Laurent par Thomas, dans le tome III du Musée Filhol et dans le Musée Landon. Mais ces diverses gravures ont fort mal rendu l'esprit du maître. On ne le retrouve tout entier que dans une admirable lithographie faite par M. Gigoux en 1832, et publiée par le journal *la Liberté, Revue des arts.*

Basan a gravé le portrait du peintre qui était dans le cabinet de Vence et qui le représente la bouche démesurément ouverte, un emplâtre sur l'œil. In-fol.

Maleuvre a gravé pareillement in-folio, sous le titre de *le Roupilleur*, un gros Flamand assis devant une table servie. — Tiré de la même collection.

L'attribution de quelques tableaux de Craesbeke à Brauwer explique pourquoi on rencontre si rarement dans les ventes publiques des tableaux du premier de ces deux maîtres.

VENTE COMTE DE VENCE. *Un buveur endormi sur sa chaise;* il est proche du poêle et d'une table servie de différents mets, aussi bien touchés qu'ils paraissent exquis. Bois, seize pouces sur douze : 100 liv.

Le portrait de Craesbeke faisant la grimace. Il tient une pipe et un verre à boire. Bois, treize pouces environ sur dix. On en a l'estampe gravée par Beauvarlet. (Le catalogue se trompe ici : l'estampe est de Basan.) 21 liv.

VENTE CARDINAL FESCH, 1845. *Les dangers d'une orgie.* A la suite d'une partie de cartes et après avoir bu outre mesure, deux rustres se sont pris de querelle. L'un est saisi à la gorge et renversé par l'autre sur un tonneau qui est entraîné dans sa chûte, ainsi que la table, les cartes et le pot de bière. Leurs femmes cherchent à les séparer. La mêlée devient générale. La composition est de plus de vingt figures : 121 scudi, 652 francs.

Voici le monogramme de Craesbeke :

Impr. Bénard et Cie, rue Damiette, 2.



École Flamande. *Animaux, Eaux-fortes*

JEAN FYT

NÉ EN 1609. — MORT EN 1661.



Jean Fyt est encore un de ces artistes que la critique moderne aura eu l'honneur de remettre en lumière et auxquels elle aura su restituer une biographie. Que savait-on de lui, il y a dix ans? Rien, et moins que cela peut-être, puisqu'on assignait à sa naissance une date inexacte, puisque son voyage en Italie n'était pas soupçonné, puisqu'on n'avait pas même eu le facile courage d'interroger ses eaux-fortes et d'en dégager les renseignements qu'elles contiennent. Quant au talent de ce maître, si habile et si fort dans le genre spécial qu'il s'est choisi, on le tenait sans doute en quelque estime, mais il est bien certain qu'on ne le prisait pas à sa valeur réelle. Nous avons changé tout cela : Fyt est aujourd'hui classé au premier rang parmi les peintres d'animaux, et la place que nous lui avons donnée, il ne la perdra plus.

Jean Fyt, dont la destinée fut si longtemps mystérieuse, est né à Anvers en 1609, et non en 1625, comme le catalogue du Musée du Louvre l'a gratuitement imaginé. Sneyders avait trente ans alors, et,

grâce à lui, grâce à Rubens aussi, qui a touché à toutes choses, l'école d'Anvers savait peindre les animaux avec une vérité magistrale, avec une fierté suprême. Fyt ne paraît cependant pas avoir subi d'une manière directe l'influence du maître souverain. En 1621-1622, il fut admis dans l'atelier d'un peintre peu connu, Jean van Berch; mais nous ne saurions guère dire si les leçons qu'il y reçut furent bonnes ou mauvaises; il est visible d'ailleurs que la nature, assidûment étudiée, fut la véritable institutrice de Jean Fyt. A vingt ans, c'est-à-dire en 1629, il fut admis au nombre des maîtres de la corporation de Saint-Luc, et, à une date que nous avons le regret d'ignorer, il partit pour l'Italie[1].

Ce voyage à Rome est un fait nouveau dans la biographie de Jean Fyt. Mais les érudits d'Anvers ayant, en ces dernières années, découvert son nom parmi ceux des membres de la confrérie des Romanistes, où il fut reçu en 1650, nul doute n'est possible aujourd'hui. La ghilde des Romanistes, on le sait, se composait exclusivement des artistes qui avaient vu la terre sacrée. A cette preuve s'ajouteraient au besoin le titre et la dédicace italienne du premier recueil d'eaux-fortes que publia Jean Fyt. Ce recueil se compose de huit planches qui représentent des chiens et qui doivent nous être singulièrement précieuses, non-seulement parce qu'elles sont rares, mais encore et surtout parce qu'elles donnent une idée excellente du talent du jeune maître. L'une de ces gravures, celle qui montre deux lévriers attachés l'un à l'autre par un lien, est datée de 1640. Dans l'œuvre de Fyt, c'est le premier morceau qui porte une date certaine. Les autres pièces du recueil ont été pour la plupart exécutées en 1642, et c'est à cette époque que l'artiste, réunissant ces huit planches, les dédia à l'un de ses protecteurs, don Carlo Guasco, marquis de Solerio, chevalier de l'ordre de Saint-Jacques, membre du conseil de guerre de Sa Majesté Catholique et capitaine général de l'artillerie de l'armée d'Alsace. Ces eaux-fortes, dont l'exécution est d'ailleurs très-italienne, sont de l'allure la plus franche, et révèlent une main souple, un esprit libre et fier. Fyt avait évidemment fait une longue étude du caractère de l'animal. Le lévrier, le mâtin, le dogue, les limiers de toutes les races lui sont connus dans le plus mince détail de leurs habitudes, de leur instinct et presque de leur génie.

Nous ignorons à quelle époque Jean Fyt revint à Anvers[2]. Les péripéties dramatiques manquent d'ailleurs à sa vie, car il était de ces ardents travailleurs à qui suffisent les sereines émotions de l'atelier. En 1650, nous l'avons dit, il s'affilie à la corporation des Romanistes; deux ans après, la compagnie l'élève à la dignité de doyen, ce qui semble indiquer qu'on estimait son caractère autant que son talent. Enfin, le 22 mars 1654, Fyt épousa, à l'église Saint-André, Jeanne-Françoise van den Zande, qui, de 1655 à 1660, lui donna deux garçons et deux filles. La maison qu'il habitait rue du Couvent, près de l'abbaye de Saint-Michel, se remplit ainsi de rumeurs joyeuses; mais ce tapage d'enfants en belle humeur ne nuisit pas à son labeur incessant. Si l'on en juge par le nombre de tableaux que Jean Fyt nous a laissés et par la conscience passionnée dont le moindre de ses ouvrages porte la trace, on peut se le figurer comme un loyal ouvrier qui, dès l'aube, est debout devant son chevalet, et qui, le soir venu, promène encore sur la toile son pinceau toujours ardent à bien faire.

Jean Fyt associa plus d'une fois son talent à celui de collaborateurs glorieux. S'il en fallait croire quelques écrivains, Rubens l'aurait admis à l'honneur de peindre des animaux et des pièces de gibier dans ses tableaux de chasse. Nous pensons que les biographes se trompent sur ce point. D'abord, et ceci est significatif, on ne rencontre aucune peinture où le pinceau des deux maîtres paraisse avoir été associé; ensuite, Fyt a été reçu dans la corporation de Saint-Luc en 1629, il est sans doute parti peu après pour l'Italie, et Rubens est mort en 1640, à une époque où notre peintre n'était pas encore de retour à Anvers; il ne nous semble donc pas vraisemblable que les deux artistes aient pu travailler de concert à une œuvre commune. D'ailleurs Rubens avait dans Sneyders un collaborateur qui lui suffisait amplement. Mais si Fyt n'a pas travaillé avec

[1] Il faut lire sur Fyt le *Catalogue du Musée d'Anvers* et quelques mots de M. Burger, *Galerie Suermondt*, 1860, p. 125.

[2] Fyt était de retour en Flandre en 1645. Il peignit alors avec Jordaens un tableau dont Descamps parle en ces termes dans son *Voyage en Brabant* : « Dans la salle des Archers modernes, on trouve un très-beau tableau peint en 1645 par Jean Fyt. Il y a du gibier de toutes les espèces, et cinq figures peintes par Jordaens. Ce tableau se gâte et mérite à tous égards d'être bien réparé. »

Rubens, il a travaillé avec ses élèves et notamment avec Jordaens. Sans parler du tableau qu'ils avaient fait ensemble, en 1645, pour le Serment de l'Arc, il y avait autrefois dans la collection du cardinal Fesch une composition un peu bizarre, la *Rencontre d'un lion*, qui était, paraît-il, l'œuvre de Jordaens et de Fyt. En d'autres occurences, c'est avec Thomas Willeborts que le peintre d'animaux s'associait. Parmi les tableaux qu'ils exécutèrent à eux deux, on doit citer le *Repos de Diane*, du Musée de Vienne (1650). L'ardente chasseresse se repose de ses fatigues; ses nymphes prennent soin des chiens ou mettent en ordre les pièces de gibier qu'elles ont rapportées de leurs courses à travers les bois. Inutile de dire que, dans le concours fraternel qui s'est établi entre les deux maîtres, ce n'est pas à Willeborts que la victoire est restée.



LES CHIENS

Et, en effet, qu'est-il besoin de figures mythologiques dans les tableaux de Jean Fyt? Pour composer une peinture intéressante, il lui suffit d'un lièvre suspendu par la patte à un tronc d'arbre, de quelques oiseaux morts détachant sur l'herbe verte les riches colorations de leur plumage, et d'un chien de chasse, gardien intelligent et fidèle de ces richesses. L'invention est peu de chose dans les tableaux de Fyt, en ce sens que les éléments que sa fantaisie met en jeu sont presque toujours les mêmes; mais elle doit être comptée pour beaucoup si l'on songe à l'habileté avec laquelle, se renouvelant sans cesse, il sait varier la combinaison de ces éléments de façon à ne se répéter jamais, à nous séduire toujours. Son dessin exact accuse les formes avec une précision parfaite, et, sous la plume frissonnante de l'oiseau, sous le pelage léger de l'animal, on sent le mouvement caché de la vie. Nous ne voulons citer, d'une manière particulière, aucune peinture de Fyt. Les *Deux Lévriers* du Musée d'Anvers, le *Garde-Manger* du Louvre et vingt autres toiles, savamment

combinées et savamment peintes, montrent assez quel fut dans ce genre le talent du maître. Nous avons dit quelles étaient la précision de son dessin, l'exactitude heureuse de son coloris, la fidélité patiente avec laquelle il rend les détails; mais ce soin précieux, cette infatigable conscience se concilient chez lui avec la largeur du faire, et, même dans ses tableaux les plus finis, Jean Fyt demeure un Flamand de la grande école.

Sneyders étant mort en 1657, Fyt se trouva naturellement appelé à lui succéder dans l'estime de tous les bons juges. Il n'était pas indigne de cet honneur; et, s'il faut tout dire, bien que Sneyders soit un maître considérable et au-dessus de la discussion, il nous semble que Fyt l'a dépassé quelquefois, non par l'éclat de la lumière et le brio de l'exécution, mais par la sincérité de l'accent. Si Sneyders croit à Rubens, Fyt croit à la nature, et il l'étudie avec la passion résolue d'un amoureux, avec le culte intelligent d'un esprit qui déjà sait beaucoup, mais qui veut savoir encore davantage. Je dois remarquer toutefois qu'il existe dans l'œuvre de Fyt une seconde série d'eaux-fortes qui attestent une certaine lassitude, un respect moins profond pour la vérité du dessin. Ces eaux-fortes, qui, de même que celles du premier recueil, sont au nombre de huit et qui représentent divers animaux, sont peut-être un ouvrage de ses dernières années. Les épreuves que Bartsch a décrites, et qui diffèrent sous ce rapport de celles que conserve le Cabinet des estampes, portent une inscription indiquant qu'elles auraient été publiées en 1660, « à Paris, chez Van Merlen, rue Saint-Jacques, à la Ville d'Anvers. » Il ne s'agit peut-être là que d'un nouveau tirage de gravures antérieurement exécutées : toujours est-il que la série connue sous le titre de *Différents animaux* est bien inférieure à celle dont nous avons parlé au début de cette Notice et qui représente des chiens.

La date de la mort de Jean Fyt a longtemps été ignorée; mais les auteurs du catalogue du Musée d'Anvers nous ont éclairé sur ce point en citant un extrait des comptes de la paroisse Saint-André. Ce document constate, à la date du 14 septembre 1661, une recette de douze florins payés aux deux marguilliers qui, revêtus de leurs simarres, ont accompagné jusqu'à l'abbaye de Saint-Michel le convoi funèbre du « sieur Fyt.» Or, celui que les comptables de Saint-André appellent tout simplement le sieur Fyt, c'est le peintre éminent dont nous venons de raconter l'histoire.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Nos lecteurs trouveront dans le livre de Bartsch (t. IV, p. 205) la description détaillée des seize eaux-fortes de Jean Fyt. Quant à ses peintures, les catalogues des musées et des collections particulières nous fournissent les indications suivantes :

LOUVRE. — *Gibier et Fruits*; le *Garde-Manger*; *un Chien dévorant du gibier*, signés *Johannes Fyt* (1651).

AIX-LA-CHAPELLE. — GALERIE SUERMONDT. — *Deux Chiens de chasse, un Chevreuil et d'autre gibier* (1649). — Voy. sur ce tableau l'Étude de M. Burger sur la *Galerie Suermondt*.

ANVERS. — Le *Repas de l'Aigle* (donné au Musée en 1845, par M. C.-J. Stier d'Aertselaer); *Deux Lévriers* (peinture provenant de la commanderie de Pitsenbourg, à Malines).

BRUXELLES. — CABINET DE M. DUBUS DE GISIGNIES. — Un tableau daté de 1646.

DRESDE. — *Deux Perdrix suspendues.*

GENÈVE. — *Nature morte*; tableau donné par M. Fabry.

LILLE. — *Oiseaux et Lapins*; *Gibier et Ustensiles de Chasse.*

LONDRES — GALERIE BRIDGEWATER. — *Un Chien enchaîné à son chenil* (gravé dans la galerie Stafford).

LYON. — *Un Lièvre, des Bouvreuils et d'autres Oiseaux.*

MUNICH. — *Chevreuils poursuivis par des Chiens*; *Chasse aux Ours*; *Deux Chiens se disputant de la viande*; *Des Chiens gardant du gibier*; *Chasse au Sanglier*; *Gibier sur une table.*

VALENCIENNES. — *Lapins et Canards*; *Lièvres et Perdrix.*

VIENNE. — *Gibier et accessoires de Chasse*; *Fruits et Animaux* (1652), le *Repos de Diane* (1650) (les figures sont de Thomas Willeborts); des *Perdrix et un Chien*, signé *Johannes Fyt* (1647). (Ce tableau, qui a été gravé par J. Eissner, est reproduit en tête de cette biographie.)

VENTE DE L'ÉLECTEUR DE COLOGNE, 1764. — *Deux Hérons poursuivis par des Faucons*, 100 livres. — *Lièvres, Perdrix et Bécasses*, 501 livres. — *Fruits et Gibier*, 400 livres.

VENTE VAN LANEKER. — Anvers (1769). *Un Chien et des Cailles*, 60 florins.

VENTE DE Mme LENGLIER (1788). — *Un Chien, un Lièvre et des attributs de Chasse*, 170 livres.

VENTE LANEUVILLE (1811). — *Différentes pièces de gibier et un Chien qui semble les garder.*

VENTE DU CARDINAL FESCH (Rome, 1845). — *Des Oiseaux morts*; la *Rencontre du Lion* (Figures de Jordaens).

VENTE DU MARÉCHAL SOULT (1852). — *Gibier gardé par des Chiens*, 2,050 francs.

IMPRIMERIE POITEVIN RUE DAMIETTE 2.



École Flamande. *Scènes de la vie flamande.*

DAVID TENIERS (LE FILS)

NÉ EN 1610. — MORT EN 1690



« Pour loger tous mes tableaux, disait Teniers, il faudrait une galerie « de deux lieues de long. » — « Qu'on enlève tous ces magots, » s'écriait Louis XIV, en apercevant à Versailles quelques *bambochades* de Teniers.

Deux lieues de magots!... c'est tout un peuple. Le voilà bien, en effet, tout entier sur ces toiles, le peuple flamand. Le voilà qui fume, qui joue aux dés, qui boit de la bière; le voilà qui devise au fond des tavernes ou sur le pas de la porte; le voilà qui danse en plein vent. Magots! disait le roi des gentilshommes; — magots, il est vrai, à un certain point de vue : essayez donc de passer à ces bonnes gens un pourpoint de grand seigneur! la chose serait aussi impossible que de passer une veste de paysan aux gentils-hommes de Van Dyck. Le peuple au cabaret, le peuple dans les kermesses, la pipe et la pinte, la clarinette et le tonneau, c'est donc là ce qu'a représenté David Teniers, et la chose est admirable sous son pinceau; mais elle est bien singulière, pour qui connaît la vie de ce peintre spirituel, opulent et fameux.

Teniers vivait en grand seigneur. Il avait entre Anvers et Malines un château, qu'on appelait le château des

Trois-Tours, et non-seulement trois tours, mais des pièces d'eau sur lesquelles nageaient des cygnes et des nacelles, des avenues féodales[1], un pont par dessus les fossés; pour escalier une colline; pour horizon, la plaine semée de villages. Demeure du plus grand air, vraiment, et qui inspirait au propriétaire un si complaisant orgueil, qu'il l'a représentée plus de vingt fois dans ses tableaux, la montrant tour à tour en face, en trois-quarts, de profil, sur le premier plan, dans les fonds, partout enfin, sans en oublier une girouette. De ce château, Teniers a presque fait sa signature. C'est là du reste qu'il menait la vie élégante, à en juger d'après un de ses tableaux, qui le représente au milieu de sa famille, portant la veste de satin, la fraise brodée, la perruque majestueuse du temps et la botte cavalière. Sa moustache est retroussée dans le dernier genre. Il tient entre les jambes une contre-basse et accompagne son fils, qui, debout derrière lui, la bouche ouverte, s'exerce à chanter comme il convient sans doute à un jeune gentilhomme de la contrée. Madame Teniers, fort belle dans sa beauté fraîche et flamande, tient à la main le cahier de musique et porte des dentelles de Malines. Un page s'apprête à verser le genièvre. Un singe, perché sur les meubles, et le majordome, immobile à la porte du salon, assistent au concert et en paraissent ravis.

Tel était l'intérieur de Teniers. Là venaient de toutes parts, attirés par la gloire du peintre, retenus par la brillante hospitalité du propriétaire, les gentilshommes les plus titrés du siècle, ceux dont les noms sont aujourd'hui pour nous les étoiles de la nuit des temps. Don Juan d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, le même qui avait enlevé à Naples la fille de Ribera et fait mourir de chagrin le peintre espagnol[2], don Juan d'Autriche essayait sous les yeux de Teniers, de peindre aussi les rustres Flamands et les trouvait encore plus rebelles à son pinceau qu'à son épée. L'archiduc Léopold, qui avait eu l'honneur de donner le signal de cette faveur universelle de Teniers auprès des grands, vit son exemple suivi par l'évêque de Gand et par toute la noblesse, amie des arts. Christine de Suède, qui avait attiré Descartes à sa cour, voulut être elle-même de la cour de David Teniers, et elle lui envoya son portrait avec une chaîne d'or. Enfin, le roi d'Espagne, Philippe IV, l'ami de Velasquez, avait fait construire à l'Escurial une galerie spécialement destinée aux *kermesses* de Teniers, comme si, après avoir perdu ses peuples de Flandre, il eût voulu du moins les posséder en peinture. Ainsi Teniers vivait de la vie seigneuriale, il avait des princes pour élèves, des rois pour flatteurs, et pourtant, chose bizarre! il ne représentait que des paysans, il ne réussissait que par le peuple. Et ce goût pour le spectacle de la vie familière des bonnes gens, s'il est étrange chez un peintre qui avait le plus grand soin de sa collerette, il est encore plus surprenant, plus extraordinaire chez ses clients couronnés. Car tous ces danseurs, ces fumeurs, ces joueurs de Teniers, ressemblent fort aux *gueux* illustres des Sept Provinces qui firent une si rude guerre à l'Espagnol : *gueux des bois, gueux des marais, gueux des villes,* comme on les appelait alors; et ce qui les rend si joyeux, ce qui leur fait lever si haut le verre quand ils boivent, le pied quand ils dansent, croyez-vous que ce soit uniquement la vertu d'une troisième cruche de houblon? Ne serait-ce pas plutôt la victoire? Et Teniers le jeune, au milieu de son peuple, imposant l'admiration aux rois de l'Europe, n'est-il pas un peu le Guillaume d'Orange de la peinture? L'un et l'autre, ils ont triomphé par les *gueux*.

David Teniers naquit en 1610, l'année qui assassinait Henri IV. Son père, David Teniers le vieux, était déjà peintre, ami d'Elzheimer, ami de Rubens. Le premier jouet de l'enfant fut un pinceau, et comme Blaise Pascal, son contemporain de France, il illustra de lignes prophétiques les murailles de la maison paternelle. Sa ville natale était Anvers, ce berceau de Rubens, de Van Dyck, de Jordaens, de Gaspard de Crayer et de Porbus, cette patrie de la couleur. David Teniers le jeune devait avoir cette destinée, assez rare chez les fils des hommes célèbres, d'être plus grand que son père.

Dans ces premières années du XVIIe siècle, il s'en fallait de beaucoup que les Teniers fussent des seigneurs. Le vieux Teniers, qui peignait déjà des paysans, menait un peu la vie de ses modèles. La tradition le représente allant avec son fils vendre au marché ses tableaux, sur un âne. Le peintre, son fils et l'âne,

[1] Voy. le *Catalogue raisonné des tableaux de M. de Julienne*, par Pierre Remy. 1767. *École des Païsbas.*

[2] Voy. dans cet ouvrage l'histoire de Ribera et l'aventure qui amena sa mort.

allaient ainsi d'Anvers à Bruxelles, offrant leur marchandise, et plus d'une fois ils eurent l'humiliation de ne point trouver d'acheteurs. Peut-être le goût des petites figures et des scènes populaires est-il né chez Teniers le jeune des enseignements quotidiens de cet humble commerce, plutôt encore que de l'exemple donné par son père : les grandes compositions, la poésie, la pensée, le style, ne se vendent guère au marché. L'âne rapportait les belles pièces et ne plaçait que les menues denrées. Or Teniers fut toute sa vie fortement préoccupé de la vente. Car il entendait que son existence fût riche comme sa palette, facile comme son talent, et nous verrons qu'à ce genre d'ouvrage il ne réussit pas moins qu'à tous les autres. Il est, en peinture, le créateur de l'improvisation qui donne des châteaux et des varlets, des justaucorps de satin, de beaux bahuts en bois sculpté, des lustres en cuivre poli, et de nobles dressoirs où brille la vaisselle d'or.



D. TENIERS. P. — L. MARVY D. — J. CAUCHARD. SC.

LES PHILOSOPHES BACHIQUES.

Un jour Teniers, âgé d'environ quinze ans, peignait dans l'atelier de son père : entre Rubens. Tout se trouble à l'apparition du grand peintre et le jeune homme tremble, de peur? non, mais d'enthousiasme. Rubens s'arrête devant le chevalet de l'élève, il promène sur le tableau commencé ce regard qui peuple les toiles; puis, saisissant le pinceau de Teniers et conseillant à la fois de la main et de la parole, il lui donne en quelques instants une leçon et un tableau. N'est-ce pas là une scène à peindre? Cet élève qui est Teniers, ce maître qui est Rubens, et la tradition du génie se transmettant ainsi de vive voix! Sans doute de siècle en siècle, les grands artistes s'inspirent les uns des autres; ils se servent ainsi de professeurs par la pensée, et quand ils sont muets, leur œuvre parle encore; mais, lorsque la leçon est vivante, cette transmission visible est une émotion de plus pour la postérité. On aime ces rencontres dans le passé, entre ceux qui doivent se rencontrer dans l'avenir.

L'imitation passionnée des œuvres des grands maîtres est presque toujours la première forme de l'inspiration chez la jeunesse. Trouver le talent d'autrui, c'est la première découverte du talent qui se cherche. Mais dans la jeunesse de Teniers, l'imitation offre cela de particulier qu'elle est une originalité véritable. Une copie faite par Teniers n'est pas une copie, c'est un autre exemplaire du maître; il n'imite pas Titien, par exemple, ou Paul Véronèse ou Rubens, il les recommence, et certes ce n'est pas à Teniers que peuvent s'appliquer ces remarques du chevalier de Jaucourt[1] : « Les faussaires en peinture contrefont plus aisément les ouvrages qui « ne demandent pas beaucoup d'invention, que ceux où toute l'imagination des artistes a eu lieu de se « déployer... Les faiseurs de *pastiches* ne sauraient contrefaire l'ordonnance ni le coloris, ni l'expression des « grands maîtres. On imite la main d'un autre; mais on n'imite pas de même son esprit. »

Lui, Teniers, il avait la puissance de s'approprier tout. Son assimilation ne s'arrêtait pas à la manière de manier le pinceau, d'employer les couleurs, de frapper les touches; il entrait si avant dans l'esprit du peintre, il se pénétrait si profondément de son humeur, qu'il reproduisait à volonté la fermeté grave du Titien, la fougueuse abondance de Rubens et le luxe de ses fraîches carnations, et ses airs de tête et le caractère mouvementé de ses compositions. Si bien que Teniers, cet enfant de la cité d'Anvers, est le représentant du génie national de la contrefaçon, et, par une autre singularité, ce sont des Flamands que ce Flamand excelle à contrefaire et toute la Belgique s'y trompe elle-même. Rubens, surtout, qui ne s'attendait pas à faire un élève si fidèle, s'étonne de cette concurrence imprévue, qui le traduit ainsi dans sa propre langue. C'est à s'y méprendre, en effet. Le cabinet de l'archiduc Léopold était peuplé de ces copies originales. Triest, évêque de Gand, la reine de Suède, le roi d'Espagne en commandaient à Teniers; quelques amateurs, chose assez piquante! poussaient la surprise jusqu'à la préférence. N'est-ce pas double fortune, qu'un tableau de Rubens qui est de Teniers?

C'est à David le fils que nous devons la célèbre collection de l'archiduc Léopold, qui fut publiée pour la première fois, en 1685, chez Abraham Teniers, frère de David, qui était marchand d'estampes à Anvers. Mais cette publication ayant paru d'abord par planches séparées, le successeur d'Abraham fit de ces planches un volume qu'il mit au jour sous ce titre : *Théâtre des peintures de David Teniers*, avec une préface qui, dans quelques exemplaires, était en français, dans d'autres en espagnol, et dans le plus grand nombre en latin. Plus tard, les tableaux de l'archiduc ayant été transportés à Vienne, on joignit aux éditions subséquentes une gravure qui représentait la vue perspective de ces tableaux rangés dans la galerie impériale. Mais dans la dernière réimpression qu'on en fit en 1755, et qui est connue sous le titre : *Le grand cabinet des tableaux de l'archiduc Léopold Guillaume, peint par des maîtres italiens, et dessinés par David Teniers*, les éditeurs commirent une faute en nommant David Teniers le vieux au lieu de David Teniers le fils. Le savant Heinecken a relevé cette erreur dans son précieux livre[2].

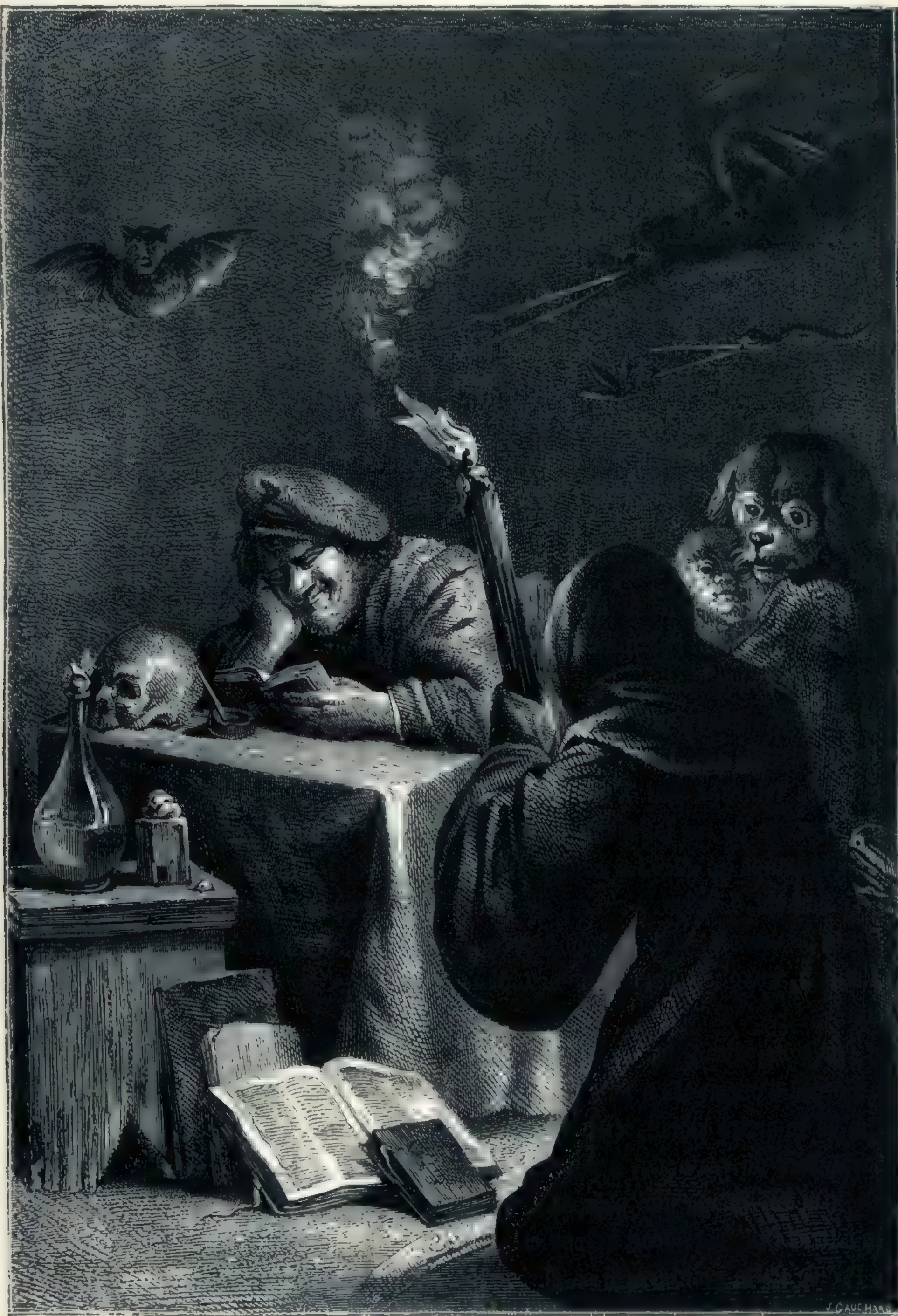
Avec la nature, David Teniers en usait aussi familièrement qu'avec les grands maîtres. Il la contrefaisait, elle aussi, et il lui dérobait non-seulement ses formes, mais ses secrets, non-seulement ses phénomènes, mais son esprit. Et la facilité du travail, l'entrain de l'improvisation étaient chez lui des qualités prodigieuses. Il arrive, un jour, au village d'Oyssel avec sa boîte et ses pinceaux, revenant sans doute de quelque herborisation de peintre dans la campagne. Il avait faim, mais il n'avait pas d'argent : il entre dans une auberge et déjeune avec sécurité. Quand l'hôte lui présente la note à payer, il prend ses pinceaux, et, en fort peu de temps, il transporte, de la rue sur une toile, un mendiant qui jouait tranquillement de la cornemuse, sans se douter qu'il devenait un chef-d'œuvre. Un Anglais, lord Falston, qui déjeunait à côté de Teniers, de moins bon appétit, sans doute, quoiqu'il eût des guinées plein ses poches, s'approche du jeune Flamand et paraît fort surpris de voir ainsi payer un déjeuner en monnaie de peintre. A la vue de ce mendiant, qui, sur la toile, ne réclame plus la pitié, mais l'admiration, le riche amateur fait à l'artiste l'aumône de l'enthousiasme en pièces

[1] Ancienne Encyclopédie, article *Pastiche*.

[2] Le titre latin était *Davidis Teniers antuerpiensis pictoris etc. Theatrum picturarum*. 1660. *Antuerpiæ apud Henricum Ametsens*, *in-folio*.

d'or et s'empresse d'emporter la copie, tandis que Teniers fait déjeuner à son tour l'original, et paie magnifiquement les deux repas à l'hôtelier stupéfait.

Cette aventure d'un déjeuner payé par un tableau, reproduite chaque jour, sous diverses formes, devait



LECTURE DIABOLIQUE.

être l'histoire de la vie entière de Teniers. Dès que la gloire fut venue, il en fit du luxe, et chaque tableau dut solder la fantaisie du jour. Jeune, brillant, admiré, sûr d'avoir toujours de la couleur au bout de son pinceau, Teniers le jeune acheta le château des Trois-Tours pour y recevoir les princes ses amis, et commença

à dépenser en hospitalité les recettes quotidiennes de sa verve. Deux de ses tableaux, qui ne se ressemblent que par le talent, peuvent représenter parfaitement l'histoire de Teniers, sa vie de luxe, sa vie de travail, l'une soutenue par l'autre : le premier de ces tableaux représente *l'Enfant prodigue*, non pas celui de l'Évangile, mais l'enfant prodigue au XVIIe siècle, c'est-à-dire vêtu en gentilhomme, les cheveux tombant sur les dentelles, la plume au feutre et le talon éperonné. Déjà le chapeau, le manteau court et l'épée suspendue au baudrier ont été déposés sur un siége. Nous sommes à la porte d'une hôtellerie, en plein air; le ciel est gai et la campagne riante. Une table entourée de valets, servie par un page, porte la richesse et la joie du festin, tandis qu'au premier plan, sur le sable, deux flacons de cristal pleins de liqueurs aux reflets dorés, brillent et sont tenus au frais dans une large bassine de cuivre artistement ouvragée. L'enfant prodigue est assis entre deux femmes habillées de soie, blondes, souriantes, faites pour l'amour; et sa main frémit dans la main de la plus belle; je dis la plus belle, car, sans voir sa figure, on la devine charmante. On croit savoir qu'elle a un teint clair et frais, beaucoup de douceur dans le visage, rien qu'à en juger par la grâce, la rondeur et la blancheur du cou, et aussi par cette légère coloration de la nuque à l'endroit où naissent des cheveux d'un blond hasardé. Le plaisir est là, comme dans tous les tableaux de Teniers, mais cette fois c'est le plaisir dans des conditions d'élégance, et, d'aventure, la beauté délicate s'y rencontre. Quant au gentilhomme qui fait les honneurs du festin, si ce n'est pas Teniers lui-même, c'est peut-être son brillant ami, cet autre enfant prodigue de la gloire, don Juan d'Autriche : voilà la dépense. Voici maintenant la recette : voyez dans ce cabinet sombre, cet *alchimiste* penché sur son œuvre mystérieuse. Les fourneaux sont allumés, les cornues allongent contre les murailles leurs formes cabalistiques, les gothiques parchemins de la science sont ouverts, et le hibou symbolique rêve dans son coin. Que fait là ce vieux docteur, sous son bonnet fourré? de l'or, de l'or. C'est le secret de l'absolu. Eh bien! à ce chercheur de transmutations, à ce vieillard ridé, chassieux et barbu, enlevez ses lunettes, ôtez son bonnet, et voyez si ce n'est pas Teniers le jeune faisant de l'or avec des couleurs. Heureux alchimiste dont l'alambic est une palette, le *grand œuvre* un chef-d'œuvre, et le laboratoire la verte campagne des Flandres!

Ce fut là sa vie en effet : prodigalité et travail; deux plateaux d'une balance qui ne gardait pas toujours l'équilibre, et c'est ainsi que, par l'improvisation de chaque jour, il se trouva, sans s'en s'apercevoir, avoir fait ces deux lieues de tableaux qui n'ont fatigué personne, pas même l'auteur. On conçoit maintenant pourquoi un grand nombre de ces toiles ont été appelées par les amateurs les *après-dîners* de Teniers, nom qui exprime à la fois le temps qu'elles lui coûtèrent et le motif qui les lui faisait peindre. Après dîner, il faut payer la carte et rapidement. Les *après-dîners* de Teniers sont donc le quart-d'heure de Rabelais. Chansons à boire, scènes joyeuses de dessert, voilà ce que représentent ces petits tableaux de chevalet auxquels le peintre mit si peu de prétention, auxquels nous mettons tant de prix. Aussi les faut-il regarder en sortant de table : c'est leur vrai jour.

« *Montrez-moi une pipe,* disait Greuze, *et je vous dirai si elle appartient à une figure de Teniers.* » Quel caractère! quelle finesse d'observation cela ne suppose-t-il pas chez un peintre! mettre sa griffe sur tout, signer de son nom le moindre détail, être reconnaissable dans une pipe! Quoi, lui, Teniers, si habile à contrefaire ses devanciers ou ses amis, à dérober leur individualité, leurs airs de tête, leur procédé, leur touche, leur esprit, il a lui-même une personnalité tellement tranchée, qu'on ne peut confondre sa manière avec celle d'aucun autre! Oui, cet adroit voleur est, quand il veut, le mieux assuré des propriétaires. Tout à l'heure, c'était le Protée de la peinture; il se glissait dans tous les ateliers, ramassait l'un après l'autre tous les pinceaux, même au besoin cet illustre et redoutable pinceau du Titien qu'avait ramassé un empereur, il colorait des tableaux à la façon vénitienne, il satinait des chairs avec la brosse de Rubens; il était tour à tour Hollandais ou Espagnol, Tudesque ou Flamand,... et maintenant qu'il est retranché dans son cabaret, il est le maître absolu chez lui; pas un artiste ne viendra dessiner un cruchon, peindre le ton d'un culot, toucher le clair d'un tuyau de pipe, qu'on ne dise à l'instant : « Ceci n'est pas de David Teniers; je ne reconnais pas là sa touche légère, spirituelle et décisive. » Non, dans toute l'histoire de la peinture chez les modernes, on ne retrouverait pas un faiseur de *pastiches* aussi original, un imitateur aussi complétement inimitable.

Combien de peintres des Pays-Bas se sont attachés aux scènes de ***Bambochades!*** les deux Van Ostade, Brauwer, Corneille Béga et beaucoup d'autres ont rendu leur nom célèbre avec les mêmes sujets et presque avec les mêmes personnages qui servirent de modèles à Teniers. Eh bien! parmi tant de maîtres, on démêle sur-le-champ un buveur, un fumeur, une guinguette de Teniers. Et d'abord celles-ci se distinguent aisément par la seule nature du sentiment que le peintre y a répandu, celui de la gaîté. David Teniers le jeune est avant tout un philosophe enjoué, un observateur malin, un peintre plein d'esprit, et dans la plus insignifiante de ses *après-dînées*, on entrevoit toujours, au fond, une intention d'ironie familière. Introduisez, dans la même tabagie, par exemple, Adrien Ostade, Teniers, Brauwer. Aucun d'eux ne la verra des mêmes yeux ni



KERMESSE FLAMANDE.

sous les mêmes couleurs. Aucun n'y verra les mêmes visages. Adrien Brauwer attendra, pour étudier les physionomies, l'instant de la bataille. Il prendra ses pinceaux quand les buveurs échauffés saisiront les cruches, les bancs, les chaises et les balais pour se les jeter à la tête. Adrien Van Ostade sera frappé de telle pose naïve, de la quiétude d'un fumeur, de son silence. Il le peindra paisible, sérieux, méditatif, taciturne et laid de toute sa bonne laideur; tandis que Teniers aura vu, au premier coup d'œil, le côté jovial, le sourire goguenard; il aura choisi le moment où l'on devise sur les prouesses et les aventures de Monsieur le bourgmestre de l'endroit. Ici on joue au trictrac sur une table ronde couverte d'un tapis. L'hôtesse assiste à la partie, lance le gros mot pour rire et veut bien se laisser prendre la taille, pendant que son époux marque sur une planche la bière qu'il vient de tirer. Là on boit à une accordée de village. Le père coupe des tranches de jambon, le fiancé sourit d'un air niais, sans voir qu'on embrasse la mariée aux joues rebondies et vermeilles. Cinq ou six paysans sont de la noce; celui-ci élève son verre; celui-là crie une santé, on rit enfin et surtout l'on boit... *d'une trogne effroyable,* comme dit Montaigne. Tout le monde est satisfait; Teniers

est ravi, car aucun détail de la scène ne lui a échappé; aucune expression de visage, si fugitive qu'elle fût, n'a esquivé son crayon ou trompé son regard.

L'expression et la touche sont les deux grandes qualités par où brille Teniers le jeune. L'expression, plus elle est grotesque, plus il se plaît à la poursuivre et mieux il la rend. C'est bien sous ce rapport le Scarron de la peinture, et l'on peut dire qu'il a égalé la verve intarissable du chantre de *Ragotin*. Si les figures de Teniers ressemblent si fort à ce héros du *Roman comique*, si elles sont courbes, voûtées, cagneuses, taillées à coups de serpe, en revanche quelle justesse d'expression! Et si elles sont mal tournées dans la nature, comme elles sont bien dessinées sur la toile! quelle vérité dans l'ensemble, quelle finesse dans les nuances! Chez Teniers, le garçon d'auberge n'a pas les allures du paysan, le fermier de Perck ne danse pas comme le citadin de Malines, et le magister du village a une façon particulière d'allumer sa pipe, de tenir ses cartes, de servir du faro et de le boire. Que s'il vous arrive de rencontrer aux étalages des marchands de vieilles estampes, les *Amusements villageois*, arrêtez-vous un instant pour voir comme est rendue la passion des vieux joueurs de boule. Il y a là un esprit, une ironie d'observation, un sentiment du burlesque, auxquels rien peut-être n'est supérieur en ce genre. Un roi qui va jouer sa couronne, un amant qui risque la perte d'une maîtresse adorée, un avare qui est sur le point d'aventurer son trésor, ne sont pas plus attentifs, plus intrigués, plus émus, ni sur des épines plus tranchantes ou sur des charbons plus ardents, que ce madré joueur de cochonnet, au moment où sa main cauteleuse vient de lancer la boule, longtemps pesée. Une fois partie, il ne veut plus qu'on lui parle, c'est-à-dire qu'on parle à sa boule, car il soutient que le souffle d'une parole hostile pourrait en détourner ou en arrêter la marche. Mais lui, il la suit de l'œil et du geste, l'encourage de la voix, la gourmande si elle dévie, la caresse de quelques éloges sobrement ménagés, jusqu'à ce qu'évitant l'écart qu'allait lui imprimer le heurt d'un caillou, elle arrive à destination, après avoir essuyé les feux croisés de cent yeux braqués sur elle.

Exprimer avec tant de naturel et tant d'art ces scènes naïves, ces passions de soldats invalides, de villageois grisonnants et endimanchés, ce n'est-là pour Teniers le jeune qu'une des cent manières d'exercer son talent. Parfois il rencontre la dignité, il s'élève jusqu'à la noblesse. On admirait naguère à la vente du cardinal Fesch à Rome, un *Couronnement d'épines*[1] où Jésus, à demi dépouillé de ses vêtements, est représenté dans l'intérieur d'un corps de garde. Il est assis sur une pierre et garrotté. « Ses longs cheveux tombent en désordre sur ses épaules; sa tête affaissée sur sa poitrine se penche légèrement à droite, et ses regards abaissés vers la terre expriment comme tous les traits de son visage, une douleur profonde et résignée. Toute la patience d'un Dieu outragé, toute la tendresse courageuse d'un homme, respirent sur ce beau visage profondément empreint d'une mystérieuse mélancolie, où l'âme souffrante est venue s'épancher tout entière. » Ainsi parle de ce tableau de Teniers un appréciateur qu'on peut en croire sur parole. Toutefois la souplesse dont Teniers le jeune a fait preuve ici et qu'il avait déjà déployée dans ses étonnants *pastiches*, ne l'empêche pas d'avoir un caractère qui lui est parfaitement propre, et d'être facile à reconnaître, non-seulement à la simple tournure d'une de ses pipes, comme disait Greuze, mais à la tournure ordinairement triviale de ses sujets, et, pour les amateurs, à sa touche.

La touche est fort remarquable chez Teniers, et c'est peut-être de toutes ses qualités la plus caractéristique. Son coloris fin, transparent, agréable, ses tons argentins suffisaient sans doute pour le distinguer des autres peintres; mais il a un maniement de pinceau si franc, si léger, si facile, que c'est par là principalement qu'il se trahit. Sa manière, du reste, paraît si naturelle, qu'on ne suppose pas au premier abord qu'il existe une autre façon de peindre. Le procédé vulgaire et classique qui consiste à frotter les ombres et empâter les lumières, n'est écrit nulle part aussi simplement, aussi nettement et avec moins de peine que dans les tableaux de Teniers : c'est un vrai modèle. Doué d'un tact sûr, d'un esprit fin, David Teniers savait d'ailleurs, tout en restant lui-même, varier sa touche suivant les objets et leur donner ainsi une troisième fois l'accent

[1] Ce tableau, qui paraît être une des œuvres capitales de Teniers, est minutieusement décrit par M. George, peintre, dans son excellent *Catalogue raisonné* de la galerie du cardinal Fesch. Rome, 1844.

de la réalité, s'il peignait des objets de nature morte; les apparences de la vie, s'il peignait des êtres animés. Sa touche est donc au plus haut point intelligente, et si on la trouve si ferme, appliquée avec tant de résolution et d'une main si libre, c'est qu'il avait beaucoup réfléchi, et que son pinceau était conduit, non par la routine, mais



D. TENIERS pinxit. A. PAQUIER del. TIMMS

TENTATION DE SAINT ANTOINE.

par un sens exquis des formes, de la couleur et du pittoresque. Il sait que l'ivoire d'une clarinette ne doit pas être touché comme le luisant d'un pot de grès, que le poli d'une cuirasse ou les reflets d'une batterie de cuisine ne doivent pas être traités comme le nez qui bourgeonne sur le visage épanoui d'un ménétrier de campagne.

**

Mais il y a chez Teniers le jeune une nuance plus importante encore à bien observer, c'est celle de la perspective. Le coup d'œil de Teniers était si juste, que par le seul effet de la dégradation ou de la force des teintes, de l'affaiblissement ou de la fermeté dans la touche, calculés avec une rare précision, il faisait fuir ou avancer les objets, sans avoir besoin de ces grands repoussoirs, de ces sacrifices résolus, de ces partis tranchés de lumière et d'ombre, dont peut se passer un savant artiste, à moins que le peintre n'y fasse précisément consister son génie, à l'exemple de Ribera. Pour reculer, par exemple, un personnage revêtu d'une couleur voyante, ou, si l'on veut, pour mettre à son plan une draperie rouge, Teniers n'a pas besoin de l'alourdir par un gris nébuleux; il lui suffit de donner à ce rouge une teinte juste, c'est-à-dire d'y mêler dans une juste mesure ce ton général de l'air que les doctes connaisseurs appellent teinte évanouissante[1].

Cependant, en l'absence même de la couleur et de la touche, et à ne considérer Teniers que dans les gravures de Lebas, où il est reproduit si finement, le peintre reste encore un des plus expressifs, des plus spirituels de son école et de bien d'autres. Sans doute si l'on arrive devant les tableaux de Teniers, comme y arriva Louis XIV, entouré d'une cour brillante, avec la passion et les habitudes de la grandeur, infailliblement l'effet produit sera désastreux. Un héros qui donnerait le bras à la fière Athénaïs de Montespan, ou qui tiendrait la main de la duchesse de La Vallière, ne saurait prendre un vif intérêt à la représentation de scènes aussi grossièrement triviales, et le mot de *magots* sera le cri de l'idéal effarouché. Un gouverneur des Pays-Bas pourrait seul comprendre l'éternel épisode de l'homme tourné contre le mur; mais quand on s'occupe de David Teniers, il ne faut pas oublier qu'on est entre Malines et Anvers, et que de là au Parthénon il y a quelque douze ou quinze cents lieues, et des lieues de Brabant! Il convient donc de fermer les portes sacrées de l'idéal et d'entrer de bonne grâce dans le cabaret de Teniers, où pour toute ivresse nous nous contenterons de celle de la bière, où pour toute poésie nous accepterons la réalité.

Quels nuages de fumée! La pipe dans toutes les bouches, les cartes dans toutes les mains, des casseroles qui reluisent aux murailles, une ménagère qui fait crier la friture sur un feu clair, les plus gourmands autour : voilà l'intérieur. Mais qui sont ces gens-ci? Peut-être des matelots fraîchement débarqués des grandes Indes. L'un joue le dix de pique; l'autre, les deux coudes levés, boit à même d'un cruchon; un troisième vient d'accrocher à un contrevent la charge du magister, croquée au charbon sur une méchante feuille de papier; celui-là embrasse la fille d'auberge et ne s'aperçoit point que l'hôtesse a ouvert une fenêtre donnant de l'escalier du dehors dans le cabaret, sans doute pour surveiller d'un œil jaloux et d'une mine renfrognée les embrassements illicites de la maritorne... Je me trompe, c'était pour fournir à Teniers un rayon de lumière dont il avait besoin dans cet angle de son tableau. Eh quoi! sous cette même fenêtre s'est décemment retourné un des buveurs qui donne un libre cours aux effets de la bière nationale, celui de tous ces *magots* qui avait le plus scandalisé Louis XIV!

Teniers n'eut pas seulement de commun avec Molière, son contemporain, le titre de valet de chambre d'un prince, il eut aussi cette verve comique qui s'empare irrésistiblement des choses et les livre vivantes au rire de la postérité. La gaieté n'abandonne jamais ni l'auteur ni ses personnages, mais c'est une gaieté vraie, intérieure, profonde et communicative. Dans la grande *kermesse* de Rubens, qui est au Louvre, on s'enivre avec passion, on s'embrasse avec fureur; dans les *kermesses* de Teniers, l'on rit, l'on boit et l'on danse avec le laisser-aller du plus parfait naturel. Il faut dire cependant que la gaieté de ce peintre se complique de raillerie et de malice. S'il peint un charlatan qui crie son ratafia par les rues, s'il représente un arracheur de dents qui propose à sa victime de soulager avec du genièvre le mal affreux que lui fait une molaire, arrachée pourtant sans douleur, il est tout simple que l'expression de son pinceau soit d'une bonhomie caustique; mais il n'est pas jusqu'à l'héroïsme que Teniers ne prenne par son côté trivial. Voici un tableau qui porte pour titre *Apprêts militaires*. Que pense-t-on que Teniers y ait placé? Un cavalier qui selle son cheval? Non, c'est Wouwermans qui l'eût compris de la sorte. Un gentilhomme qui saisit son casque? C'eût été l'affaire de

[1] C'est aussi l'expression dont se sert le savant M. Paillot de Montabert dans son *Traité complet de la peinture*, 10 vol. in-8, avec planches. Paris, 1825.

Van Dyck. Teniers, en quelques coups de pinceau, a peint une vieille femme qui bat des habits. La poussière, voilà pour lui ce que la gloire secoue tout d'abord.



LA FEMME JALOUSE.

Bohémiens disant la bonne aventure en pleins champs et se moquant de la crédulité de leurs pratiques; alchimistes penchés sur leurs fourneaux et ridicules dans leur impuissant savoir; singes vêtus en gentilshommes,

l'épée au côté, le chapeau sur la tête devant l'homme, comme des grands d'Espagne devant le roi, et parodiant ainsi les vanités humaines; sorcières préparant leurs chaudières au clair de lune; chats déchiffrant à livre ouvert des cahiers de musique et contrefaisant la gravité des virtuoses : voilà les sujets favoris de Teniers, voilà les scènes où s'épanche sa verve railleuse. C'est là sa comédie de la vie. Teniers, dites-vous, a traité aussi des sujets religieux? Oui, mais dans le martyrologe catholique, quel est le saint qui a eu toutes les préférences du peintre? C'est saint Antoine. Quelle bonne occasion de rire! Autour du fervent ermite, réfugié dans l'extase, cramponné aux ardeurs du mysticisme, répandre pour troubler son attention et son salut, les distractions les plus irrésistibles, les monstres les plus grotesques, les cauchemars les plus cornus, les bêtes qu'on ne peut voir sans éclater, quelle tentation pour Teniers lui-même! Aussi combien de fois n'a-t-il pas recommencé ses entreprises bouffonnes contre la gravité du saint! Agenouillé dans sa grotte, le solitaire ridé et chenu joint ardemment les mains, fixe les yeux avec désespoir sur les livres qui soutiennent et qui sauvent. Autour de lui naissent et fourmillent les animaux les plus surprenants. Ils arrivent de partout, ils escaladent les rochers en se faisant la courte échelle. Ceux qui ne peuvent entrer, collent aux fentes de la grotte des profils incroyables qui suffisent à leurs mauvaises intentions. Debout à côté des livres pieux, des hiboux en lunettes lisent avec non moins d'attention que le saint. De toutes parts crucifiées aux murailles, des chauve-souris regardent l'infortuné chrétien pendant que des ptérodactyles et autres bêtes impossibles, inventées simultanément par la fantaisie de Teniers et par l'imagination de Callot, avant d'avoir été reconstruites par le génie de Cuvier, tirent par derrière la robe d'Antoine. Qui le croirait? Au milieu de ce carnaval, le saint garde sa figure de Carême. Ah! si Teniers ne l'a pas fait rire, il y faut renoncer.

Le musée de Bordeaux renferme un beau tableau de Teniers, et fort rare par la vigueur inaccoutumée de l'effet. Une aussi vive opposition de lumière et d'ombre est remarquable chez un peintre qui avait l'habitude, comme dit Gersaint, d'enlever des parties claires sur des fonds clairs[1]. Ce tableau, dont nous donnons ici la gravure, porte le nom de *Lecture diabolique*. Ne serait-ce pas plutôt quelque drolatique variante du *Saint Antoine?* Il me semble voir un loustic de cabaret, porteur d'une casquette de loutre et d'un nez d'ivrogne, qui est venu s'asseoir furtivement à la place du dévot ermite, ayant à ses pieds les livres saints et devant lui, sur la table, la tête de mort obligée. En se voyant entouré de ces monstres encapuchonnés, ailés, enflammés, qui le prennent apparemment pour le cénobite, il rit dans sa barbe des avances que lui font les messagers de Satan, comme s'il n'était pas des leurs!

« Le grand secret de Teniers, dit fort exactement M. Paillot de Montabert dans son *Traité de la peinture*, « c'est sa grande connaissance et son grand sentiment de la perspective. Il la possédait à fond, et l'appliquait « non-seulement aux formes, aux lignes, mais aux tons, aux teintes et à la touche. Outre ce moyen, le plus « puissant de la peinture, Teniers entendait l'art de combiner le clair-obscur et beaucoup mieux encore, « suivant moi, l'art de combiner les teintes.... Les effets de Teniers sont toujours très-débrouillés, ils sont « aériens, naïfs et légers. Point de ce vaporeux qui n'est que la ressource de certains ignorants; point de ces « ténèbres générales au milieu desquelles scintille un point aigu de lumière... Son grand art, c'est de déguiser « l'art, c'est de taire son secret. De prime abord, vous ne remarquez aucun artifice; il semble que le premier « venu composerait, disposerait, éclairerait tout aussi bien que lui, tant son système est naturel; mais si l'on « y réfléchit quelque temps, on découvre, malgré son adroite bonhomie, toutes les causes, tous les calculs, « tous les artifices. Toujours sûr du résultat ou plutôt familier avec le principe de l'unité des clairs et des « bruns, familier avec les moyens d'opposition, maître de jeter de la suavité par des objets demi-lumineux ou « de la fermeté par des contrastes très-ressentis, tantôt il place en se jouant un homme vêtu de blanc sur un « ciel blanc lui-même, tantôt il place du gris sur du gris, du rouge sur du rouge; rien ne l'embarrasse et il « se divertit, pour ainsi dire, en diversifiant les combinaisons[2]. »

On désire savoir quelle a été l'opinion de Teniers, ce philosophe pratique, à l'endroit du mariage, et lequel

[1] Gersaint, *Catalogue de M. Quentin de Lorangère*. Paris, 1767.

[2] *Traité complet de la peinture*, par M. Paillot de Montabert. Paris, 1825.

il suivit, de ces deux conseils donnés tour à tour à Panurge par son joyeux ami Pantagruel. Teniers se maria deux fois et voici comment. Il avait peint pour un gentilhomme qui allait prendre femme, un tableau de l'*Hymen*. L'Hymen dans cette œuvre, remplie de malice comme à l'ordinaire, paraissait charmant, vu de loin, et morose, vu de près. L'archiduc Léopold avait acheté cette toile et l'avait fait placer au bout de sa galerie sur une espèce d'estrade. Pour monter sur cette estrade, il fallait passer un pas fort glissant; en deçà, c'était le charmant point de vue; mais sitôt qu'on avait passé le pas, adieu les charmes. Or, il y avait à Anvers une jeune fille, Anne Breughel, fille du célèbre peintre, Breughel de Velours. Lorsque Teniers imagina qu'*ainsi seulet il ne pouvoit demourer toute sa vie*, Anne Breughel était mineure et n'avait pas moins de trois tuteurs,



L'ENFANT PRODIGUE.

Corneille Schut, Van Balen et Rubens. Ce devait être une ravissante jeune fille et un précieux trésor qu'Anne Breughel, à en juger par ces trois illustres peintres que le Magistrat lui avait donnés pour gardiens. Un jour qu'elle visitait la galerie de l'archiduc Léopold, et qu'on lui faisait voir le tableau de Teniers, le peintre proposa à la jeune fille de *passer le pas*. On rit, les tuteurs furent interrogés, ils trouvèrent à propos d'unir le talent de leur rival à la grâce de leur pupille, et c'est ainsi que Teniers devint l'époux d'Anne Breughel [1].

On peut voir, au sujet de Teniers, combien sont rares les bons livres de peinture. Certes, s'il était un artiste qui prêtât à la justesse des appréciations par la netteté de sa manière, par le caractère tranché de ses sujets et de leur physionomie, enfin par la clarté, ou pour mieux dire, par l'évidence de ses expressions, c'était David Teniers le jeune. Et cependant, on peut fouiller les livres d'art, les livres historiques surtout, on n'y trouvera pas une page qui ait de l'intérêt, sur un peintre qui sut en donner à tant de modèles. C'est à peine si d'Argenville consacre six lignes à Teniers le jeune dans la biographie de Teniers le père. Félibien n'en dit

[1] M. Arsène Houssaye a écrit sur Teniers des pages faciles et charmantes qui, par le fond sont historiques, mais qui touchent au roman par les développements de la fantaisie. *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, Paris, 1845, tome II.

pas un mot, pas même dans l'édition publiée en 1706, seize ans après la mort de Teniers; De Piles, qui a si dignement parlé de Rubens, n'a trouvé à dire sur Teniers que trois ou quatre lignes assez insignifiantes.

Dans ses *Observations sur quelques grands peintres*, Taillasson a bien dessiné en quelques traits cette figure de Teniers le jeune. «Teniers, dit-il, peint le moral de ses paysans aussi bien que leur physique. Leurs passions, en effet, ne devaient pas avoir la même physionomie que celles des autres hommes. Dans ses tableaux, on les entend raisonner, discuter, politiquer... Lorsqu'il les a peints jouant aux cartes, avec quelle justesse et quelle chaleur il a saisi l'espèce d'expression de cette espèce de joueurs! Il sait distinguer les différents états des habitants des campagnes, et depuis le mendiant jusqu'au seigneur de la paroisse, toutes les nuances y sont clairement senties... Ses tons de couleur sont vrais et riches, vigoureux et argentins; ses tableaux sont toujours harmonieux, sans affectation de sacrifices. Dans les scènes d'intérieur, dans celles qui se passent en plein air, le clair-obscur semble senti si aisément, qu'on dirait que le peintre n'y a pas songé. Le talent de Teniers est surtout caractérisé par une touche rapide et spirituelle qui, en se jouant, porte partout la lumière, la couleur, la vie et l'expression. Ses ouvrages, remplis de vérité, paraissent avoir été faits en un instant; rien n'y sent la contrainte, rien n'est copié servilement; tout y semble créé.» Du reste, si les bonnes appréciations sont rares dans les livres, en revanche la tradition les a conservées parmi les amateurs. Teniers, de tous les peintres dont les tableaux courent les ventes, est un de ceux qu'estiment le plus les vrais connaisseurs; mais c'est aussi un de ceux que les demi-savants ont la prétention de connaître le mieux pour l'avoir entendu citer à tout propos, pour l'avoir vu figurer au théâtre dans des vaudevilles, enfin, pour avoir vu cent imitations d'Abshoven, de Zorg et de quelques autres.

Teniers avait un talent fort remarquable, celui de vendre ses tableaux. Une anecdote, qui, si elle est vraie, a peut-être inspiré à La Fontaine sa fable du chat qui fait le mort pour mieux prendre les souris, prouverait que le XVII[e] siècle n'était sur aucun point en arrière du nôtre. Les toiles de Teniers, avons-nous dit, étaient avidement recherchées. Néanmoins, un moment arriva où l'offre fut supérieure à la demande : les tableaux de Teniers occupaient déjà deux lieues en Europe, et la dépense s'improvisait plus facilement encore que la peinture. L'alarme est au château des Trois-Tours. Comment soutenir ce luxe, cette hospitalité généreuse à laquelle le peintre et ses illustres amis sont habitués? Produire davantage, produire à toute heure, ramasser d'un pinceau rapide tous les paysans qui passent ou qui dansent, tous les fumeurs qui boivent, tous les buveurs qui fument, et les mettre sur la toile, c'est avilir les prix, tuer le marché. Teniers cherche des remèdes et ne voit de salut que dans la mort. Mourir, c'est liquider l'admiration. C'en est fait : la triste nouvelle se répand. Teniers est mort! Ce peintre si spirituel ne peindra plus; heureux qui possède de ses tableaux! Il en a laissé quelques-uns qui sont des chefs-d'œuvre. On accourt, l'or se montre et sonne, la hausse se déclare. Cependant, retiré au fond de sa demeure, le pinceau à la main et le rire sur les lèvres, le peintre travaille à ses œuvres posthumes. On achète, on s'étonne, Teniers ressuscite et la joie est générale, même parmi les amateurs rançonnés. Le mort a saisi le vif.

Après quelques années de bonheur, Teniers perdit Anne Breughel et il dut vendre le château des Trois-Tours. Ce manoir qu'il avait illustré fut acheté par Jean de Fresne, conseiller au parlement de Brabant. Mais Teniers eut la chance d'y rentrer en épousant la fille du nouveau propriétaire. Un des fils de Teniers se fit récollet et nous a laissé quelques écrits touchant la vie et la mort de son père. Quant au joyeux peintre des tabagies et des kermesses, des singes en pourpoint, des cigognes en lunettes, des moines en tentation et des alchimistes à l'œuvre, il mourut, mais sérieusement cette fois, en 1690, à l'âge de quatre-vingts ans.

Le récit qu'a laissé Teniers le récollet de la mort de son père, est tout à fait lugubre et fantastique. Il semblerait que le peintre octogénaire mourut au milieu de visions et en faisant pour ainsi dire un songe dont il ne se réveilla que dans l'autre vie; mais quelques-uns ont conté plus gaiement la fin de notre gentilhomme campagnard et philosophe : au moment où il venait de terminer le portrait d'un homme de robe, il se sentit mourir; et faisant allusion au noir d'ivoire en usage dans la peinture : «J'ai brûlé, dit-il, ma dernière dent pour peindre mon procureur.»

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Il n'est pas de galerie ni de cabinet qui ne possède des tableaux de Teniers, et une collection où il ne s'en trouverait pas serait, à juste titre, considérée comme incomplète.

Indépendamment de ses jolies kermesses, de ses noces de village si animées, Teniers a traité avec une verve, une chaleur d'imagination étonnante, des scènes de cabaret, des tabagies, des sujets rustiques, des alchimistes, des diableries, des singeries, des batailles, des animaux, des sujets d'histoire et de sainteté, des paysages et des natures mortes; partout il a déployé cette légèreté d'exécution et cette touche fine et spirituelle qui ne furent jamais dépassées.

Les meilleurs graveurs de tous les pays ont reproduit à l'envi les compositions de Teniers; nous citerons Hollar, L. Surugue, T. Galle, P. Pontius, Ph. Lebas, Tardieu, T. Major, excellent graveur, peu connu, F. Basan, P. Chenu, J. Beauvarlet, F. Van Steen, Muller, Coryn-Boel, Van Bruggen, Alliamet, Aveline, Lépicié, Moitte, de La Barthe, Laurent, Truchy, N. Lemire, Daullé, Levasseur, Canot, Baron, Chedel, Schwab, F. Boëce, Couché, Boutrois, Guttenberg, Niquet, etc., etc.

Mais aucun d'eux n'en a rendu l'esprit comme le célèbre Lebas qui a pour ainsi dire fait passer dans ses estampes, la finesse de touche et les tons d'argent des tableaux du célèbre Flamand.

D. Teniers a gravé plusieurs pièces à l'eau forte, et il a laissé quelques dessins à la mine de plomb, traités comme ses peintures, avec une grande finesse et beaucoup d'esprit.

Dans tous les pays où le sentiment de la peinture a pénétré, on trouve des tableaux de Teniers le jeune.

Au Belvédère, à Vienne, on ne compte pas moins de dix-neuf compositions de ce maître, réunies dans la chambre nº 6. — *Une Noce de paysans*, signé et daté de 1648. — *Abraham et Isaac sur la montagne. — Une Jeune Fille nettoyant des ustensiles de cuisine. — La Faiseuse de Saucisses. — Une Fête de village. — Une toile représentant une partie du cabinet de tableaux de l'archiduc d'Autriche Léopold-Guillaume.* On y voit 50 tableaux de maîtres italiens, copiés exactement en petit. — *Des Paysans tirant à l'arbalète. — Une Kermesse. — La Fête des Arbalétriers*, qui était célébrée chaque année à Bruxelles. Parmi la masse de peuple qui couvre la place des Sablons, on remarque les portraits de Teniers et de sa famille; la toile est signée et datée de 1652.

L'ancienne et fameuse galerie de Dusseldorf ne renfermait qu'un tableau de D. Teniers, c'était *une Fête de village.*

La Pinacothèque royale de Munich est très-riche en compositions de ce maître; on y voit quatorze tableaux qui tous méritent un éloge particulier. Il faut citer de préférence *une Foire italienne*, de huit pieds sur douze; *une Tabagie de singes*, composition très-spirituelle et très-amusante. — *Un Corps de Garde. — Une Société de dix fumeurs ou buveurs. — Des Singes occupés à faire la cuisine;* quelques-uns sont masqués. — *Un Concert de chats et de singes*, charmant d'invention et d'esprit. — *Une Danse; une Noce de paysans.* Il n'y manque qu'*une Tentation de saint Antoine.*

A la Galerie royale de Dresde, vingt-trois tableaux de D Teniers. *La Partie de trictrac. — Kermesse flamande. — Paysans jouant aux cartes. — Une Vieille à laquelle apparaissent des êtres fantastiques. — Saint Pierre délivré de prison. — Corps de Garde. — Deux Paysages. — Un Chimiste. — Tentation de saint Antoine. — Buveurs jouant aux dés. — Danse de Paysans. — Une autre Tentation de saint Antoine. — Vieux Dentiste qui vient d'arracher une dent. — Paysage montueux.* Dans l'une des deux Tentations de saint Antoine, chose à peine croyable (fait observer M. Viardot), il manque l'éternel œuf-poulet. C'est l'unique fois, ajoute cet amateur, qu'à sa connaissance, Teniers ait oublié sa plaisante invention.

Dans le Musée de Berlin, quatre D. Teniers, dont aucun très-capital; il faut cependant distinguer *un Alchimiste*, et *une Tentation de saint Antoine*, grande, belle et importante, au milieu des cent autres.

A l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, sur les quarante-sept tableaux qui composent le contingent de Teniers, on trouve tous les genres qu'il a traités: paysages, cabarets, tabagies, kermesses, corps de garde, tentation de saint Antoine, intérieurs, scènes grotesques, musiciens, alchimistes, pêcheurs, ivrognes, fumeurs et singes; — au milieu de petits cadres que Teniers terminait dans une soirée et qui ont conservé le nom d'*Après-Dîners*, on y rencontre quelques ouvrages saillants, d'abord *deux grandes Fêtes villageoises*, provenant du cabinet de Voyer-d'Argenson; *un très-beau Corps de Garde; l'Intérieur d'une cuisine* pleine de gibier, de poisson et de légumes; — *La Vue de sa maison*, dans le village de Perck, entre Anvers et Malines; mais la Malmaison a livré à l'Ermitage une œuvre hors de ligne, une œuvre hors de prix, c'est un grand tableau qui fut peint en 1643, pour la confrérie de l'Arbalète, et qu'on appelle *les Arquebusiers d'Anvers ;* on n'y compte pas moins de quarante-cinq personnages en figurines de 8 à 10 pouces L'arrangement de cette foule en perspective est merveilleux comme le rendu de tous les détails. — Descamps le désigne avec raison comme le plus beau tableau de Teniers. Rien de plus considérable ni de plus parfait n'est sorti du pinceau de ce maître fécond (Viardot).

On trouve à Bruxelles quelques tableaux de Teniers, faibles échantillons du talent de ce maître.

Les salles du Musée de Madrid ne contiennent pas moins de soixante-seize tableaux de D. Teniers. Une désignation exacte serait sans intérêt, mais nous croyons qu'il est utile de mentionner ceux qui par l'excellence du travail, ou par la nature des sujets, sortent de la ligne ordinaire.

A ce double titre il faut d'abord citer *une Galerie de tableaux visitée par des gentilshommes.* En signant cette toile, Teniers écrivit à la suite de son nom : *Pintor de la camera* (pour camara) *de S. A. S.* Voici l'explication de ce sujet et de cette devise espagnole: l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas, pour l'Espagne, avait chargé notre peintre de lui composer non pas un cabinet d'amateur, mais une galerie de prince. Quand il eut rempli cette mission délicate, à la satisfaction de son commettant, Teniers eut l'idée d'en perpétuer le souvenir par un tableau. On y voit l'archiduc, en compagnie de quelques seigneurs, entrer dans la galerie où Teniers, qui s'est mis également en scène, lui présente des dessins étalés sur une table. Du haut en bas des murailles sont rangés les tableaux de son choix fidèlement copiés et réduits à des proportions microscopiques, mais où l'on reconnaît néanmoins très-clairement, outre le sujet, la touche de chaque maître (Viardot).

On peut citer encore parmi les fantaisies de Teniers un excellent tableau d'animaux qui ferait envie à Paul Potter. — *Le Roi boit*, charmante scène de table d'une gaieté franche et communicative.

Le Musée du Louvre contient quatorze tableaux de D. Teniers, tous d'une belle qualité et quelques-uns hors de ligne.

Nous citerons *une Tentation de saint Antoine*, tableau d'une exécution et d'une finesse de touche admirables; deux compositions capitales, *l'Enfant prodigue à table avec des courtisanes*, — *les Œuvres de miséricorde*, — *une Noce de village*, — *un Intérieur de tabagie*, — *le Rémouleur* — et *une Chasse au héron.*

Malgré l'innombrable quantité des œuvres de Teniers, le prix de ses tableaux a, dans tous les temps, été égal à celui des ouvrages les plus recherchés.

En 1744, à la vente de M. de Lorangère faite par Gersaint, plusieurs tableaux de Teniers furent mis en vente.

Un Sujet de Cuisine, dit le Catalogue, fut adjugé pour 60 livres; *une Tabagie*, pour 130 livres; *un Paysage* des plus fins pour 362 livres 5 sous. — *L'Atelier de Teniers*, orné de divers tableaux, fut poussé à 320 livres. — Un an après, à la vente du chevalier de La Roque, *une Tabagie* ne monta qu'à 96 livres; une autre, même sujet, fut poussée à 412 livres; — *un joli Paysage*, gravé par Le Bas, sous le titre: *l'Arc-en-Ciel*, fut adjugé pour 142 livres 5 sous; — *le Château de Teniers*, gravé aussi par Lebas, fut abandonné pour 220 livres.

En 1767, à la célèbre vente de M. de Julienne, les choses se passèrent différemment. — *Une danse villageoise* monta à 5,900 livres; — *une Noce de village* alla jusqu'à 7,202 liv.; — *un Paysage*, orné de figures, se vendit 1,542 liv.; — *le Château de Teniers* qui, quelques années auparavant, avait été estimé 220 livres, fut porté à 900; — *le Paradis terrestre*, à 800 liv.; — *un Intérieur de cuisine*, à 630 liv., — et *des Joueurs de cartes*, quatorze figures, à 2,000 livres.

Ce mouvement ascensionnel se soutint. En 1770, à la vente de M. de La Live de Jully, *une Fête flamande*, provenant du cabinet de madame la comtesse de Verrue, se vendit 6,800 livres; — *un Chimiste dans son laboratoire*, gravé par Lebas, s'éleva à 3,500 livres. A la vente de l'Empereur, en 1773, *une Fête flamande*, provenant de ce même cabinet de madame de Verrue, fut adjugé pour 10,001 liv. 7 sols; — *une Guinguette flamande*, 8,040 livres; — *une Marine*, gravée par Lebas, 2,551 livres.

A la vente de M. le marquis de Brunoy, en 1776, *une Fête flamande*, gravée par Lebas, sous le titre: *Environs d'Anvers*, fut vendue 6,000 livres; deux autres tableaux représentant *des Fêtes flamandes*, gravées également par Lebas, sous le titre: *les Accords flamands* et *le Lendemain des noces*, atteignirent le prix de 10,999 livres 19 sols.

A la vente de M. le prince de Conty, en 1777, — *les Œuvres de miséricorde*, — le beau tableau que possède le Musée du Louvre, qui avait orné successivement les galeries de M. de Gaignat et de M. le duc de Choiseul, fut adjugé pour la somme de 10,510 livres. — A la vente de M. Blondel de Gagny, en 1776, on vendit pour 29,000 livres *l'Enfant prodigue;* cette magnifique composition qui orne le Musée du Louvre, et dont tout le monde connaît l'admirable gravure exécutée par Lebas. — *Une Fête de village*, composée de plus de cinquante figures, fut payée 11,000 livres; — un autre tableau gravé par Lebas, sous le titre: *les Pêcheurs*, monta à 4,820 livres; — *la Femme jalouse*, gravée par le même, 1,155 livres; — *la Vue de Flandre*, gravée par le même, 2,404 livres. Nous en passons sous silence un bon nombre, car cette vente n'en contenait pas moins de trente-un.

En 1777, à la vente de M. Randon de Boisset, nous trouvons encore dix tableaux de Teniers, presque tous importants, — *la Cour d'une ferme*, fut payée 11,100 livres; — *l'Intérieur d'une chambre* (on voit sur le devant une table servie sur laquelle est un jambon; quatre figures autour; les figures ont dix pouces de proportion, il y en a en totalité vingt-six), fut vendu 19,999 livres 19 sols.

A la vente de M. de Choiseul-Praslin, en 1793, les tableaux de Teniers, au nombre de treize, se vendirent à des prix assez élevés; *une Kermesse*, gravée par Ph. Lebas, fut adjugée 29,250 livres. Cette composition comprend quatre cents figures formant divers groupes et toutes variées d'attitude. — *La Petite Guinguette flamande*, tableau également gravé, se vendit 2,205 livres à celle de Vincent Doujeux, en 1791, où on ne comptait pas moins de dix-neuf tableaux de D. Teniers; *les Cinq Sens*, adjugés à la vente du comte Dubarry, en 1774 pour 1,020 livres, se vendirent 3,801 livres.

En 1802, à la vente de Robit, un tableau du premier mérite, connu dans la curiosité sous le titre *du Déjeuner au jambon*, composition capitale de vingt-six figures, qui avait fait partie des collections Randon de Boisset et l'Empereur, et, avant, de celle du prince de Rubempré, fut adjugé au prix de 17,000 livres; — celui qui a pour titre: *la Foire de Gand*, s'éleva à la somme de 12,720 livres; les autres, *une Fête flamande*, 7,800 livres; — *un Paysage*, 4,520 livres; enfin, *un Intérieur de Tabagie*, 3,892 livres.

A la vente Lapérière, en avril 1817, où la part de Teniers était de quatre tableaux, *une Fête de village* fut vendue pour 7,100 fr.; — *un Intérieur de Tabagie* (deux hommes jouant aux cartes sur une planche posée sur un tonneau, auprès d'eux trois spectateurs dont deux debout, plus loin, près d'une cheminée, deux paysans dont un vu par le dos est endormi), fut vendu 6,510 fr. A la vente de M. Robert de Saint-Victor où il n'y avait pas moins de trente-un tableaux de Teniers, — *l'Arc-en-Ciel*, gravé par Lebas, fut vendu 2,920 fr.; — *la Ferme*, gravée par le même, 2,790 francs.

A la seconde vente de M. Lapérière, *une Tentation de saint Antoine*, sur cuivre, hauteur vingt-un pouces, largeur vingt-huit pouces six lignes, fut adjugée 8,750 fr.; — *les Quatre Saisons*, figurées dans quatre tableaux, furent poussées à 30,000 fr.; — *un Intérieur de Corps de Garde*, sur cuivre, quatorze pouces neuf lignes hauteur, largeur dix-huit pouces six lignes, atteignit 12,999 fr. A la vente de M. le chevalier Erard, en 1832, on comptait douze tableaux de Teniers: *l'Enfant prodigue*, sur bois, hauteur dix-neuf pouces 3 lignes, largeur vingt-huit pouces, monta à 17,100 fr.; — *les Quatre Saisons*, de la vente de M. Lapérière, furent retirées à 24,000 fr.

A la vente de M. le duc de Berry, en 1837, l'œuvre Teniers se composait de cinq tableaux de premier choix: — *Le Déjeuner de jambon*, que nous avons vu vendre 19,999 fr. et 17,000 fr., fut adjugé cette fois 24,500 fr. à M. Demidoff qui, pour quatorze tableaux qu'il acheta, dépensa la somme de 225,120 francs; — *l'Homme à la chemise blanche* resta à M. Hope pour 18,000 fr.; — *le Concert champêtre*, gravé par Lebas, 6,051 fr.; — *une Kermesse*, qui à la vente Robit s'était vendue 7,800 fr., atteignit à celle-ci le prix de 7,860 fr.

M. de Las Marismas avait un beau tableau de Teniers, représentant *un Corps de Garde:* il fut payé lors de la vente de son cabinet, en 1843, 15,300 fr.

Nous terminerons ces nombreuses citations par la vente de la riche collection du cardinal Fesch, survenue en 1845, à Rome, où un seul tableau de Teniers, parmi les quatre ou cinq qui y figuraient, mérita de fixer l'attention des amateurs; c'était une vaste composition religieuse: *le Couronnement d'Épines;* il fut adjugé au prince de Canino, moyennant 4,500 scudi, soit plus de 24,000 francs.

D. Teniers a signé presque tous ses tableaux par la marque ci après, qui était celle de son père.

DAVID . TENIERS . F.
A 1644

D . TENIERS . DT



École Hollandaise. *Marines.*

BONAVENTURE PETERS

NÉ EN 1614. — MORT EN 1652.



Le bon Descamps, toujours si placide, s'est échauffé une fois dans sa vie, au sujet de Bonaventure Peters. « Ses ouvrages, dit-il, n'inspirent que « l'horreur. Il peignait des marines, des ouragans « terribles : c'est presque dans tous un ciel confondu « avec l'eau, le tonnerre, les éclairs, des vaisseaux « prêts à être engloutis; l'un se brise contre un « écueil et l'autre est en feu et saute en l'air : tout ce « qu'il a fait en ce genre est précieux. Il passait « pour le meilleur peintre de marines de son siècle; « ses sujets sont remplis de petites figures touchées « avec esprit et avec finesse. On ne sait pas comment « il a pu représenter tout ce qu'il a fait avec autant de vérité; elle est au point de donner de l'effroi. ».

Comme la plupart des peintres de marines, Bonaventure Peters naquit dans le voisinage de la mer. Anvers, sa patrie, était alors une des plus florissantes villes de l'Europe. L'Escaut lui amenait des navires partis de tous les points du globe. Ses rues, aujourd'hui désertes, étaient dans ce temps-là remplies de monde, encombrées de chariots et de marchandises. Berceau de tant de grands artistes, pépinière de marins, Anvers devait être à cette époque une école toute formée pour un peintre de marines, puisqu'elle offrait à ses études une population de matelots, une forêt de navires, presque un bras de mer, et pour modèles de peinture, les plus

magnifiques morceaux de l'art flamand. Vers 1630, lorsque Bonaventure Peters, âgé de seize ans, dut commencer à peindre, en le supposant aussi précoce que l'étaient en général ses compatriotes, l'école de Rubens brillait de tout son éclat. Déjà elle était descendue des régions de l'histoire sacrée ou profane, dans le domaine de ce que nous appelons le genre. Le grand François Sneyders peignit les chasses et les animaux comme eût fait Rubens lui-même. Pierre Snayers avait inauguré le genre des batailles; le jésuite Daniel Seghers introduisait dans la peinture, même historique, ses fraîches guirlandes de fleurs et de fruits; les scènes familières et grotesques exerçaient parfois le fier pinceau de Rombouts. Enfin quelques Anversois, tels que Van Uden, Wildens, Josse de Momper peignaient en maîtres le paysage... Mais, par une singularité qui mérite d'être remarquée, cette nombreuse école d'Anvers n'avait pas un seul peintre de marines! Breughel de Velours et Adam Willaerts avaient représenté, il est vrai, des rivières chargées de bateaux, des barques de pêcheurs remplies de figures, des plages même; mais ni l'un ni l'autre n'avait fait de la mer l'objet principal de leurs tableaux. Bonaventure Peters fut, je crois, le premier Flamand qui fit de l'art à bord d'un vaisseau et prit pour sujet l'Océan; car Van Minderhout, que l'on dit né à Anvers, était plus jeune que lui de vingt-quatre ans.

On ne sait qui fut le maître de Peters ni aucune particularité de sa vie. Les biographes nous apprennent seulement qu'il fut poète et passa *pour bien faire les vers*, c'est l'expression de Descamps. Ce qui est certain, c'est que tous ses ouvrages révèlent une intention de poésie. Peters peut être comparé au hollandais Van Goyen; non pas pour leur similitude, mais au contraire pour la différence de sentiment dont leurs marines portent l'empreinte. L'un et l'autre ont peint les mers septentrionales roulant leurs eaux jaunâtres et tristes sous un ciel bas et brumeux. Mais Van Goyen n'a représenté que la mer calme, sillonnée au loin par des chasse-marées, ou des canaux paisibles à peine ridés par un vent frais et qui portent de grosses barques chargées de marchandises. Peters, au contraire, n'a jeté les yeux sur la mer ou du moins ne l'a étudiée avec intérêt que lorsqu'elle était houleuse, mugissante, soulevée par la tempête et menacée par de lourds nuages que déchirent les éclairs. L'impression que produisent les marines de Van Goyen est une impression de quiétude qui berce l'esprit et l'endort. En apercevant ces navires qui voguent doucement sur une mer dont l'horizon recule à perte de vue, on laisse aller à leur suite ses pensées; l'imagination la plus inquiète peu à peu se pacifie et le tableau monotone de cette mer tranquille, de ces plages unies et silencieuses vous plonge dans une rêverie semblable à celle que procure au voyageur l'aspect ordinaire de la Hollande. Bien differente est l'impression qu'on éprouve devant les marines de Bonaventure : l'image des ouragans qui les bouleversent vous transporte au milieu des périls de la mer, et ses petits tableaux ne rappellent que les moments de grande émotion. Tout y est en mouvement, la nature et les hommes, le ciel et l'eau. Ici c'est une frèle embarcation qui est ballotée par les vagues et sur le point de se briser contre les rochers du rivage; plus loin, c'est un bâtiment qu'on aperçoit en pleine mer, penché entre deux lames aussi hautes que des montagnes et qui semble près d'être englouti. Quelquefois un rayon de soleil se glisse entre deux nuées et vient jeter une lumière sinistre sur cette scène de détresse, ou bien c'est la foudre qui éclate sur un ciel noir. En un mot, rien n'est oublié de ce qui doit faire une sensation forte sur le spectateur. Quant aux figures, elles ne sont pas sans doute aussi fines que celles de Van de Velde, ni aussi savantes que celles de Backuysen, ni aussi dramatiquement jetées sur le premier plan que celles de Joseph Vernet; elles sont suffisamment bien touchées; mais, toujours secondaires, elles semblent n'avoir été mises là que pour nous intéresser aux tourmentes de la mer, en nous faisant songer qu'elles menacent des hommes et que nous pourrions périr nous-mêmes dans les abîmes où ils vont périr.

Il nous est arrivé cependant de rencontrer des tableaux de Peters qui ne représentaient qu'un simple coup de vent, ce que les marins appellent un *grain;* mais là encore le peintre trouvait à satisfaire son goût pour l'effet, car ces brusques changements de l'atmosphère ne manquent pas de produire un contraste piquant entre la sérénité d'un lointain clair et la bourrasque momentanée qui assombrit le centre du tableau. En homme qui certainement a beaucoup navigué et que l'on peut regarder, d'après ses peintures, comme un véritable loup de mer, Bonaventure Peters a peint également et par exception des *bonaces,* et alors il se

rappoche de Van Goyen, sans avoir sa transparence et les tons argentins de Teniers dont il cherche à imiter la touche leste et spirituelle, surtout lorsqu'il laisse voir les côtes et introduit dans sa marine un morceau de paysage.

Nous avons dit que les figures de Peters ne valaient pas celles de Van de Velde ou de Backuysen. Et toutefois il existe dans la galerie du Belvédère à Vienne un tableau de Peter Neefs dans lequel les figures sont de Bonaventure. C'est une vue de la cathédrale d'Anvers, sur le devant de laquelle est représenté un seigneur accueilli par le clergé. Sans avoir vu ce tableau, nous pouvons induire de ce seul fait de l'association de Peter Neefs avec Bonaventure, que ce dernier savait peindre les figures et en avait même la réputation



FLESSINGUE.

à Anvers; car autrement, dans une ville qui était alors remplie d'artistes d'élite en tous genres, et où les plus habiles ne dédaignaient pas d'orner de figurines les tableaux de leurs confrères, Peter Neefs n'aurait pas eu recours à un peintre de *marines*, pour lui donner à peindre les petits personnages d'un tableau d'architecture, ou comme l'on dit, d'une *perspective*. Des prêtres en chappe, des diacres en surplis, des enfants de chœur, tout un clergé enfin, dans son allure solennelle, ce ne sont pas là des figures à demander à un peintre qui saurait seulement indiquer la pantomime d'un matelot, suspendre un mousse aux cordages ou courber un canotier sur sa rame. Il faut donc que Peters ait été renommé dans son pays pour qu'on lui ait confié une besogne ordinairement dévolue à Breughel de Velours ou à Sébastien Franck. — Le peu que nous avons à dire sur Bonaventure Peters, nous permettra de citer ici un passage de Valenciennes qui semble se rapporter au peintre flamand, bien qu'il ait été inspiré par un tableau de Loutherbourg : « Pour être bon peintre de marines, dit Valenciennes, il faut savoir bien dessiner les figures et connaître l'art de les grouper avec variété, en suivant le costume du pays où se passe la scène que l'on représente. Il est surtout indispensable de connaître parfaitement la construction des navires de toute espèce, depuis le vaisseau de ligne jusqu'à la chaloupe ou au canot, savoir distinguer la physionomie des vaisseaux de chaque nation maritime, avoir des études particulières et détaillées de tout ce qui sert au grément et à l'équipement du navire; des instruments,

machines et munitions employés dans les arsenaux, sur les ports et pour la navigation; des fortifications maritimes, de la forme et de la cassure des rochers, de la nature des dunes et falaises qui bordent la mer..... Il est essentiel surtout d'avoir acquis une grande habitude de peindre au premier coup, pour pouvoir faire en un jour le ciel, les fonds et une partie des eaux dans la même pâte de couleur, surtout lorsqu'il y a de l'orage ou du brouillard. Enfin il est absolument nécessaire d'avoir voyagé non-seulement sur les côtes, mais en pleine mer.

« Lorsqu'on ne peint la mer que le long des côtes et sur le rivage, on risque de ne pouvoir pas déployer tout l'intérêt que peut inspirer un naufrage. A la vérité, les vaisseaux brisés contre les rochers, les hommes lancés ou tombés dans la mer; ceux qui, pour éviter la mort qui les menace, s'accrochent au premier objet flottant sur les eaux; ceux qui grimpent sur le rivage escarpé, ceux enfin qui sur la côte cherchent à sauver les naufragés en leur tendant des cordes ou en allant les chercher à la nage, doivent, par leur mouvement et leur situation, émouvoir notre sensibilité. Mais cet intérêt est en quelque sorte affaibli par l'apparence des secours qui sont donnés ou reçus de toutes parts..... Quelle différence, si la tempête se fait sentir en pleine mer! Le vaisseau, triste jouet des vents et des ondes en fureur, ne peut résister à leurs violents efforts; les voiles sont déchirées et leurs lambeaux emportés; les mâts crient, se rompent et tombent sur le pont; une lame effroyable se brise contre la poupe, enfonce les sabords, emporte la dunette et couvre d'une vague écumeuse et noirâtre toute l'étendue du navire. L'eau pénètre de toutes parts; plus d'espoir si l'on diffère. Une frêle chaloupe est mise à la mer; tout l'équipage s'y précipite, et l'esquif emporté sur le sommet de la lame, à peine éloigné du vaisseau, le voit tournoyer et s'engloutir dans l'abîme.[1] »

Parmi les pièces gravées par Hollar, Basan[2] et autres d'après Bonaventure, il en est qui prouvent bien que le peintre a voyagé sur mer, par exemple la *Vue du port de Louving en Irlande*, celle du *Port de Tyr en Palestine*. Peters a donc pu étudier la mer, comme Backuysen, à bord d'un navire et y essuyer courageusement les tempêtes qu'il voulait peindre. Au surplus, ses marines ont un caractère de rudesse, un accent de vérité et, pour ainsi parler, une odeur de goudron qui nous font juger que l'auteur n'était pas un marin d'eau douce. Du reste, son humeur le portait évidemment au tragique, et s'il lui arrivait par extraordinaire de planter un instant son chevalet dans les sables de Scheveling, pour faire un tableau de cette plage paisible, uniquement animée par des marchands ou des acheteurs de poissons, il revenait bien vite à son naturel en peignant de sa touche la plus fougueuse ses

[1] *Éléments de perspective pratique.*

[2] Le nom de Basan se rencontre si souvent dans l'histoire de l'art, il se lit au bas d'un si grand nombre d'estampes, qu'il convient de consacrer quelques lignes à ce graveur, même dans l'*Histoire des Peintres*. Pierre-François Basan était le neveu d'Étienne Fessard, graveur bien connu du dix-huitième siècle, qui lui apprit les rudiments du dessin et de la gravure. De son école, il passa dans celle de Jean Daullé et devint habile dans son art; mais il le serait devenu bien plus encore si l'ambition d'acquérir une grande célébrité et de la fortune ne lui eût fait abandonner la pratique du burin pour les spéculations du commerce. L'exemple de la fameuse maison des Mariette le soutenait dans ce dessein, et il se persuada facilement qu'il ne dérogeait point en échangeant sa profession de graveur contre celle d'éditeur d'estampes. Il commença par voyager en Hollande et en Angleterre, et, tout en achetant les planches dont il voulait se composer un fonds, il visitait les cabinets des curieux, augmentait ses connaissances, achevait son éducation que M. Mariette avait ébauchée, et posait les bases de ces correspondances que, depuis, il étendit à toute l'Europe. C'est à lui que le commerce des estampes doit son agrandissement, son utilité pour l'art et pour l'artiste, sa dignité, j'allais dire, et ce mot, du reste, peut trouver son application, quand on parle de ces commerçants de la vieille roche qui éditaient une estampe comme les Didot ou les Renouard éditaient un livre, et savaient être généreux en restant habiles. Un jour, Jean-François Rousseau lui présentant les épreuves de la *Sainte Famille* qu'il venait de graver pour le *Cabinet Choiseul*, d'après Van der Werff, Basan trouve la planche si bien exécutée, qu'il ouvre sa caisse et invite l'auteur à y puiser à discrétion, lui disant que des talents comme le sien étaient sans prix.

Basan fut le premier, dit Regnault Delalande, qui établit l'usage de tirer un certain nombre d'épreuves avant la lettre, et de satisfaire ainsi, par un moyen sûr de constatation, la préférence, d'autres diraient la manie des amateurs pour la rareté de l'épreuve. Chargé par le duc de Choiseul, dont il avait la confiance, de faire graver les tableaux de sa galerie, Basan mit infiniment de goût dans la confection de cet ouvrage, aujourd'hui fort recherché. Quand l'illustre ministre, en disgrâce, se retira à Chanteloup, Basan l'étant allé voir avec tout Paris, M. de Choiseul le présenta aux visiteurs en disant: « *Messieurs, voici le maréchal de Saxe de la curiosité.* »

combats à l'abordage, ses bâtiments qui sautent en l'air ou bien l'*Incendie de la flotte anglaise dans le port de Chatham.*

Bonaventure eut un frère plus jeune que lui, Jean Peters, né à Anvers en 1624. Jean fut sans aucun doute l'élève de Bonaventure, dont il reproduisit les sujets et la manière. Il s'adonna comme lui au genre des marines, des vues de rivières, des plages. Nous avons un grand nombre de ces *Vues* gravées à l'eau forte d'après son dessin, par Bouttats, et datées d'Anvers 1674. On y voit le *Port d'Oran* en Algérie et celui d'*Alexandrie* en Égypte. Ces pièces, ainsi que plusieurs autres de moindre format, étaient probablement destinées à orner ou plutôt à



PORT DE MER (Collection de M. Jules Duclos

compléter un livre de géographie. Elles montrent bien en tout cas que Jean Peters dut naviguer comme son frère, et qu'il put trouver la sombre poésie de ses marines dans la simple fidélité de l'imitation. Mais sur Jean, pas plus que sur Bonaventure, nous n'avons aucun élément de biographie : « Jean Peters, dit Descamps, était aimable et recherché dans le monde. Il a peint aussi des combats de mer d'une vérité surprenante. On ne sait comment la mémoire a pu lui fournir ou le génie lui inspirer tant de détails différents. » Il convient de joindre à ces trois lignes celles qui sont consacrées à ce peintre par le *Catalogue du Musée d'Anvers*, dans lequel ont été fondus les précieux documents trouvés dans les divers registres de la confrérie de Saint-Luc de cette ville : « ...... Il fut admis à la maîtrise de Saint-Luc en 1645-1646, sous le décanat du célèbre Teniers. Les biographes placent sa mort en 1677. » Vient ensuite la description du seul tableau de Jean Peters que possède sa ville natale, *l'Escaut pris de glace devant Anvers* : « Vers le milieu du dix-septième siècle, dit le catalogue,

l'Escaut fut pris de glace pendant plusieurs jours. Les Anversois y élevèrent des tentes et s'y promenèrent en patins, en traîneaux et même en voitures à roues. Ce tableau nous montre Anvers tel qu'il était à cette époque, avec l'église et la porte du bourg, la grue et les tourelles des métiers. »

Pour en revenir à Bonaventure, il mourut à l'âge de trente-huit ans, suivant Corneille de Bie son contemporain, qui place la mort de Peters en 1652. Ce peintre fut enterré avec honneur à Hobeke, près d'Anvers. On chanta sur sa tombe trois couplets funéraires qui furent composés sans doute par un membre de la confrérie de Saint-Luc, sur l'air :

Les flots n'auront point de rigueur.....

et dans lesquels on promettait, comme toujours, au défunt l'immortalité de sa réputation et de son âme. Son frère, Jean Peters, lui composa l'épitaphe que voici :

Dees aert begrijpt een vas des werelts wonterheden
Zee shilder en poet, soo groot als d'aert oyt lede :
Peeters sijn toenaem was. den naem *Bonaventuer*
Sijn lof eeuwen verslijt, al rot dees sepultuer [1].

Ce qui signifie :

Cy gît une des merveilles du monde,
Un peintre de marines et un poète aussi grands que la terre en ait jamais portés.
Son nom était Peeters, son prénom Bonaventure.
Sa gloire lui survivra.

Après avoir transcrit cette épitaphe, Corneille de Bie ne put résister au plaisir d'y ajouter une vingtaine de vers de sa façon. Nous épargnerons à nos lecteurs la poésie de ce rimeur intrépide, qui fut notaire et procureur à Lyer et qui prend le titre de greffier de l'audience militaire de la dite ville. Qu'il nous suffise de dire que le biographe versificateur, pour décrire dans de ronflants alexandrins les *tempêtes* de Bonaventure, appelle à son secours et Pallas et Tethys, et les Vents et Neptune; après quoi le digne greffier nous apprend, dans la langue d'Apollon, que Peters parla lui-même cette langue divine avec autant de grâce qu'Ovide, désigné ici par son nom de *Naso* pour les besoins de la mesure et de la rime. Mais ce qui prouve de quel renom jouissait Peters dans son pays, c'est qu'on le jugea des plus dignes de figurer dans la galerie des peintres, sculpteurs, architectes et graveurs que Jean Meyssens eut l'idée de publier à Anvers et que de Bie illustra de ses vers. Il est assez curieux aujourd'hui de voir dans quel style on vanta les mérites de Peters au bas de son portrait gravé par Hollar :

BONAVENTURE PEETERS. *Très bon peinctre de mers calmes et tempestes. Il s'entent bien aux navires, galères et batailles sur mer. Cognoit l'orisont, ses elloignements sont douces, faict bien les villes et chateaux. On voit partout beaucoup de ses œures dans les maisons des amateurs. Il est natif d'Anvers et fut né en l'an* 1614.

Fort bien composés et très-intéressants à regarder dans les gravures de Hollar, de Bacheley ou de Basan, les tableaux de Peters sont peints lourdement et manquent de transparence dans celui de tous les genres qui en exige le plus. Sa triste palette se compose ordinairement de deux tons, le noir et le blanc. Tantôt il les oppose l'un à l'autre pour faire ressortir la blancheur de l'écume des vagues sur le flanc brun des navires, tantôt il les mêle pour en composer diverses nuances de gris; mais jamais il n'arrive à ces gris argentins qui caractérisent Teniers, ni à ces gris légers et fins qu'affectionnait Van Goyen et au travers desquels on voit transparaître une mince préparation de bitume et souvent même le simple ton du panneau. Chez Van Goyen, la monotonie des couleurs est un charme et ne produit qu'une douce mélancolie qui effleure l'âme du spectateur, comme le pinceau du maître a effleuré son tableau, tandis que l'uniformité sombre du coloris de Peters, qui du reste

[1] Het gulden cabinet van de edele ury schilder court inhoudende den lof van de vermarste schilders, architecte, Beldthowers en de plaetmyders van de se eeuw, dow Cornelis de Bie, notaris tot Lyer, 1661.

a dû pousser au noir, n'inspire que la tristesse et l'horreur. Voilà pourquoi sans doute un artiste que les Anversois estimaient de son vivant le plus habile qui eût encore paru dans l'art de peindre les marines, est aujourd'hui, sinon tout à fait oublié, du moins si peu recherché des amateurs, que ses ouvrages ne dépassent guère le prix de cent écus et parfois même ne l'atteignent point. Ce qui a fait du tort à la mémoire de Peters,



FIN D'ORAGE.

c'est qu'il a été surpassé par ceux qui sont venus après lui ou ont vécu de son temps, tels que Backuysen, Guillaume Van de Velde et Joseph Vernet. Et cependant si l'on y regarde bien, Bonaventure Peters paraîtra encore, je crois, le plus marin de tous ces peintres de marines.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Bonaventure Peters a gravé à l'eau forte d'une pointe ferme et facile quelques pièces qui n'ont été décrites nulle part et dont Bastien ne fait aucune mention dans son *Peintre graveur*.

Il en existe cinq au cabinet des estampes de la Bibliothèque : quatre d'un petit format (9 centimètres de haut sur 12 environ) et une du format in-4°. Des quatre premières, deux sont gravées d'une main encore timide et d'une pointe un peu maigre : ce sont probablement les essais du peintre. Les deux autres sont d'une exécution parfaite ; le travail en est simple, gras et libre. Ces cinq pièces sont des marines. Nos lecteurs nous sauront gré sans doute de leur en donner ici pour la première fois la description.

1. — *Le Fort sur le rocher.*

Ce fort s'élève vers le milieu de l'estampe, sur une île très-escarpée, qui n'est séparée que par un détroit d'un autre rocher tenant à la terre ferme. A droite navigue un brick à pleines voiles. On aperçoit un autre navire entre le rocher et l'île escarpée de l'autre côté du détroit. Le fort est surmonté d'un drapeau. Le ciel est indiqué tout en haut par quelques

hachures horizontales. On y compte dix grands oiseaux, et plus bas on en distingue dix-neuf petits. Au bas de la droite, au-dessous du trait carré, on lit : B. P. *inv.*

2. — *Le Fort au bord de la mer.*

Ce fort occupe le milieu de la composition et s'étend vers la gauche. On y remarque deux tours principales, dont une à toit pointu, l'autre à créneaux. La droite est occupée par un bâtiment en panne, au pied duquel est une chaloupe. On aperçoit l'équipage du navire et de l'embarcation. Tout à fait, sur la gauche, au-delà du fort, on en distingue un autre flanqué de trois tours. Une barque engravée sur la gauche et un vaisseau éloigné complètent cette marine. Le ciel est traversé par des volées d'oiseaux de mer. On lit : B. P. sur une petite langue de terre qui s'avance à gauche sur le premier plan.

3. — *Le Fleuve.*

Ce morceau représente un fleuve coulant au pied d'une montagne escarpée et rocheuse qui occupe la droite et au sommet de laquelle s'élève un fort dominé par une haute tour. Tout au bas de cette montagne, on aperçoit un hameau et quelques arbres au bord du fleuve, et tout près de ce hameau un bâtiment à voiles; sur la gauche, au second plan, un autre navire à voiles et une chaloupe conduite par quatre hommes. Sur le devant de la gauche s'avance un coin de rivage où passent trois figures dont une à cheval; au loin un petit bâtiment. Le ciel est exprimé par des traits horizontaux sur lesquels s'enlèvent des nuages blancs. Sur le coin du rivage, on lit : B. P.

4. — *Le Port.*

Les constructions de ce port s'avancent dans la mer jusque vers le milieu de l'estampe. Derrière un mur de fortifications s'élève, entre autres fabriques, une tour carrée à pignon pointu, surmontée d'une lanterne. Au milieu de la composition, on remarque un navire à l'ancre, et plus avant sur la droite un petit navire marchand, voguant à la voile. Au loin, du même côté, paraît un vaisseau. Le ciel est indiqué, çà et là, par quelques hachures légèrement courbes. On y distingue nombre d'oiseaux de mer ainsi que d'autres à fleur d'eau. Cette pièce n'est pas signée.

5. — *Redoute de Willemstadt.*

Au coin de la gauche s'élève une redoute à toit pointu. Elle est percée en haut de deux fenêtres et de quatre à cinq meurtrières, et s'ouvre en bas par une porte cintrée au pied de laquelle est un arquebusier en sentinelle. Elle est construite sur un pilotis qui se prolonge dans la mer jusque au-delà de la moitié de l'estampe. Derrière sont trois navires dont le corps de bâtiment est en partie caché par le pilotis. La droite est occupée par une grosse barque marchande que le vent fait pencher fortement du côté de la gauche et qui est manœuvrée par trois hommes. Au loin on aperçoit trois vaisseaux en mer. Le ciel est légèrement nuagé dans le haut. On y aperçoit, tout à fait sur la droite, deux mouettes. Au bas de la gauche : *Jean Meyssens excudit;* au milieu du bas : *Redout van Willemstadt. B. Peeters fecit.*

Le Musée du Louvre ne renferme aucun tableau de Bonaventure Peters; mais ce qui est plus étrange, c'est qu'on n'en trouve plus au Musée d'Anvers, dans sa ville natale. Ce Musée ne possède que le tableau de Jean Peters dont nous avons parlé plus haut.

Musée d'Amsterdam. — L'*Incendie de la flotte anglaise dans le port de Chatham.*

La Galerie du Belvédère (à Vienne) contient cinq tableaux de Bonaventure :

1. — *Une tempête sur les côtes d'Afrique.* — Une grosse galère, ayant déjà perdu sa mâture et ses câbles, est jetée par les vagues contre un rocher escarpé au haut duquel on voit accourir trois sauvages armés d'arcs et de flèches. On remarque un peu plus loin les débris d'un vaisseau submergé et quelques autres bâtiments en danger de périr. — Ce tableau est marqué B. P. *f.*

2-3. — *Deux marines* avec différentes figures habillées à l'orientale sur le rivage. — On remarque dans le premier tableau sur le devant, à gauche, un monument antique de pierre représentant un lion sur un piédestal isolé.

4-5. — *Deux ports de mer du Levant.* — Le premier offre une forteresse appartenant aux Vénitiens, sur lesquels les Turcs l'emportent d'assaut à la faveur d'une mine qu'ils font sauter. Dans le second, on voit emporter les blessés. — Ces deux tableaux sont marqués B. P. *f.*, 1645.

On trouve encore dans la même galerie une *Vue de la cathédrale d'Anvers* par Peter Neefs, dans laquelle les figures sont de Bonaventure Peters.

Musée de Dresde. — La *Vue de Schevelingen.* — Sur le devant, il y a des hommes qui apportent des poissons et d'autres qui en marchandent.

La Pinacothèque de Munich possède un tableau de Jean Peters représentant une tempête sur mer.—Des vaisseaux sont jetés contre des montagnes escarpées sur lesquelles se trouve un château fort. — Sur bois.

Jean Peters a dessiné beaucoup de lointains ports de mer, entre autres :

Oran en Algérie, Alexandrie en Égypte.

Il a également dessiné et sans doute peint un grand nombre de villes, telles que :

Tweere en Zélande, ville murée située à une heure de Middlebourg, dans l'île de Wakeren;

Thiel, ville forte du pays de Gueldre; sur la rive droite du Wael;

Ter Tholen, sur le rivage de Wosmeer, à deux lieues de Berg-op-Zoom, en Zélande;

Ter Goude en Hollande, sur le rivage de l'Yssel, à l'entrée du fleuve Gouwe, d'où elle a tiré son nom.

Ces pièces ont été gravées à l'eau forte par Bouttats, à Anvers, en 1674, ainsi que plusieurs autres de petit format, évidemment destinées à orner un livre de géographie. Ce sont les villes de Steenwyck, Helmout, Gorunn, Codsandt, Leerdam, etc., etc.

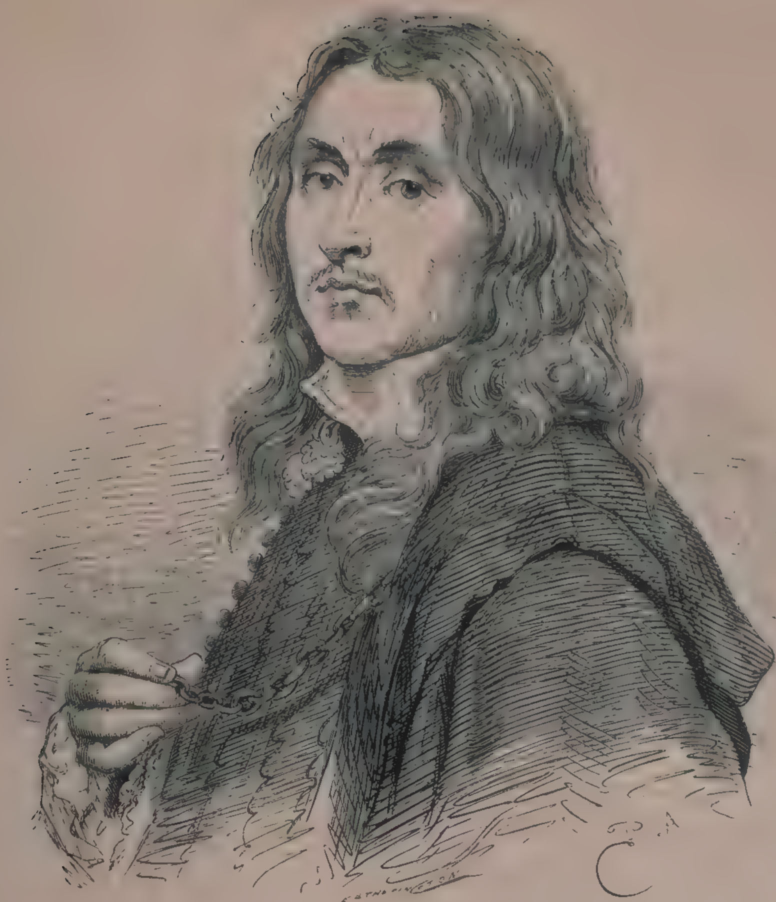
Les tableaux de Bonaventure Peters ne sont pas d'un grand prix dans les ventes publiques. On peut fixer à 300 francs leur valeur ordinaire. Ils sont pour la plupart de petite dimension. On les trouve communément en Flandre.

Vente cardinal Fesch. — *Une marine.* — Deux barques chargées de passagers, l'une à voiles, l'autre conduite par un rameur et dans laquelle on remarque un homme enveloppé d'un manteau rouge, traversent un fleuve légèrement agité en face d'un village défendu par une tour carrée; les maisons de ce village sont espacées. Un moulin à vent se présente sur la jetée, et au loin la cloche d'une église s'élève au-dessus d'un taillis. Un vaisseau de haut bord et deux bateaux pêcheurs sont amarrés près du rivage. — 52 scudi, soit 280 francs environ.

Mer agitée. — Plusieurs bateaux pêcheurs, poussés par un vent impétueux, voguent en pleine mer, à des distances plus ou moins rapprochées, dans l'attente d'un prochain ouragan. — 52 scudi.

Quelques marines de B. Peters gravées par Hollar, T. Major et autres, portent les initiales B. P. *in.*

Impr. Benard et Comp., rue Damiette, 2.



École Flamande — *Portraits, Scènes familières*

GONZALÈS COQUES

NÉ EN 1614. — MORT EN 1684.



Van Dyck venait de mourir, et l'école flamande était encore dans la ferveur des premiers regrets, lorsqu'un jeune peintre, inconnu jusqu'alors, Gonzalès Coques, essaya de consoler le pays en deuil. Ce fut là son originalité et sa gloire. Il sentit que sur le terrain où le maître disparu avait posé son pied triomphant, il n'y avait plus de victoire possible; mais il comprit aussi qu'on pouvait profiter des exemples du grand portraitiste, et le continuer, en quelque sorte, en réduisant harmonieusement, dans un cadre restreint, ses fières allures et ses souveraines élégances.

On a dit, non sans raison, que Gonzalès était un van Dyck vu par le petit bout de la lorgnette: c'est en effet de ce côté qu'il faut chercher son point de départ, et cependant c'est à peine s'il lui fut donné de connaître le grand artiste qu'il prit pour modèle. D'après les savantes recherches de M. Théodore van Lérius, Gonzalès Cocx ou Coques, dont le prénom semble trahir des origines espagnoles, naquit à Anvers, non en 1618, comme on l'a cru longtemps sur le témoignage de

Corneille de Bie, mais en 1614. Il avait vingt-sept ans lorsque van Dyck, qui, depuis quelque temps déjà, avait quitté la Flandre, mourut prématurément en Angleterre. Gonzalès est donc, vis-à-vis du grand peintre de portraits, comme un fils posthume à qui il n'a pas été permis de voir son père, mais qui l'aime cependant par ce qu'il en entend dire et qui le devine par ce qui reste de lui. Toutefois, ce ne fut pas dès le début et tout d'un coup que le génie de van Dyck se révéla dans toute sa plénitude à son jeune esprit. Gonzalès avait appris à peindre, en premier lieu, chez Pierre Breughel, qui lui avait ouvert son atelier en 1626-1627, et ensuite chez Ryckaert-le-Vieux. D'abord fidèle aux enseignements de ce maître, il semble s'être complu à traiter, dans le même style, des sujets familiers. Lié d'une étroite amitié avec David Ryckaert le fils, qui n'avait que deux ans de plus que lui, il peignait, avec plus de bravoure que de finesse, des tabagies enjouées, de rustiques paysanneries. On sentait pourtant en lui l'étoffe d'un peintre, et, en 1640, il fut reçu franc-maître de Saint-Luc.

La vie de Gonzalès Coques fut celle de tous les artistes flamands de cette période active et sereine. Toutefois, avant de s'enrégimenter d'une manière définitive dans la catégorie des hommes aux mœurs sévères, il commença par le roman : il aima la fille de son maître, la sœur de son camarade, Catherine Ryckaert. Il en eut un enfant, et s'étant ainsi créé des affections et des devoirs, il se hâta de se faire pardonner son étourderie en épousant sa maîtresse (11 août 1643). Cet acte de réparation accompli, il rentra en grâces auprès du vieux Ryckaert, et il se mit vaillamment au travail, sachant bien que la première obligation qui incombe à un honnête homme, c'est d'être digne de son bonheur.

Au début de sa carrière d'artiste, Gonzalès avait suivi, dans le choix des sujets comme dans sa manière de peindre, les leçons de Ryckaert. Il montra bientôt que ce monde de fumeurs et de paysans n'était pas le sien ; il avait en lui des instincts d'élégance qui se firent jour, et, s'étant bien étudié lui-même, il comprit qu'il n'était pas fait pour peindre pendant toute sa vie des joueurs se disputant au fond d'un cabaret, et des rustres tristement étonnés de voir combien un verre contient peu de chose. Quoique le mot ne paraisse guère flamand, Gonzalès avait un idéal. Dans de pareilles dispositions d'esprit, il n'eut pas de grands efforts à faire pour réaliser son rêve ou du moins pour trouver la voie où devait s'exercer son talent : l'œuvre de van Dyck, curieusement interrogé, lui montra le chemin qu'il cherchait.

Gonzalès Coques, résolu à rompre avec les vulgaires inspirations de Ryckaert, s'émancipa par le portrait. Lorsqu'un peintre a reçu une éducation qui lui paraît incomplète ou mauvaise, ce n'est pas pour lui un médiocre exercice que d'appeler un ami ou un parent, de le faire asseoir au milieu de l'atelier, et là, sous le clair rayon d'un jour loyal, de reproduire, sans parti pris et sans mensonge, la simple image qu'il a sous les yeux. Ainsi fit Gonzalès Coques : sa femme et sa fille furent ses premiers modèles ; il peignit lui-même son propre portrait en 1646 (c'est celui qui a été gravé par Paul Pontius) ; ses camarades, ses voisins et bientôt de grands personnages posèrent devant lui. Ajoutant à l'aspect réel des hommes et des choses un appoint d'élégance emprunté à van Dyck, il devint de bonne heure un des meilleurs portraitistes d'Anvers. Quoiqu'il y ait réussi plus d'une fois (notamment dans la figure de la *Jeune fille* de la galerie Suermondt), il faisait peu de portraits de grandeur naturelle ; volontiers, il peignait ses personnages en pied, mais il les réduisait de façon à les faire entrer dans le cadre d'un tableau de chevalet. Ce qu'il aimait par dessus tout, c'était de représenter son modèle dans ses attitudes de tous les jours, et entouré des accessoires qui caractérisaient le mieux sa profession ou sa condition sociale. Le savant apparaissait penché sur ses livres, l'artiste avait auprès de lui les instruments de son travail, le riche négociant d'Anvers écrivait à son comptoir, pendant qu'une échappée ouverte au fond du tableau laissait apercevoir au loin les quais encombrés de marchandises ou la mer chargée de navires. D'autres fois, et comme nous le dirons tout à l'heure, c'est là surtout qu'il a réussi, il ne se bornait pas à peindre un personnage isolé, il groupait autour de lui sa famille entière, et les serviteurs fidèles, et jusqu'au chien qui, lui aussi, était de la maison. Il peignit de la sorte, ainsi que le raconte Corneille de Bie, Jacques le Merchier, sa femme et ses enfants ; Jacques van Eycke, échevin d'Anvers, et les membres de la famille Nassoingni, de Bruxelles. Mais sans insister davantage sur ce point, il suffit d'indiquer que le travail et la fortune entrèrent à la fois dans l'atelier de Gonzalès Coques, et qu'il eut

bientôt par la ville de nobles protections et, mieux que cela, de grandes amitiés. Dès 1649, le graveur Jean Meyssens lui donnait place dans son recueil, les *Images des divers hommes d'esprit sublime*, et consacrait ainsi sa précoce renommée. Son talent était déjà connu en Angleterre et en Allemagne, et Charles Ier, comme l'électeur de Brandebourg, faisait rechercher ses tableaux et les payait chèrement.

Gonzalès fut par deux fois, en 1664 et en 1679, doyen de la gilde de Saint-Luc. Cette situation lui permit de rendre plus d'un service à la laborieuse compagnie. Ces grandes associations flamandes étaient, on le sait, jalouses de leurs priviléges, et, par suite, elles ne vivaient pas toujours en bonne intelligence les unes



REPOS CHAMPÊTRE.

avec les autres. Une corporation rivale, le Jeune Serment de l'Arbalète, avait voulu, en 1663, astreindre à certains services militaires un des membres de la gilde de Saint-Luc, Jean Geulincx. La compagnie des peintres, qui prétendait être exempte de cette charge, et qui devait l'être en effet, opposa à cette injuste attaque la plus vive résistance. En arrivant au décanat, Gonzalès Coques trouva le procès engagé, et dès lors il prit l'affaire en main. Le litige dura quatorze ans; le patient artiste n'épargna ni son temps ni sa peine, il multiplia les démarches et les suppliques pour obtenir la solution désirée. Il triompha : le 2 juin 1677, le conseil souverain de Brabant donna gain de cause aux maîtres de Saint-Luc; mais les vaincus protestèrent, menaçant de recommencer, d'éterniser le débat. Il fallut, pour éviter les ennuis d'un procès nouveau, composer avec les récalcitrants; une transaction, conclue en 1680, vint mettre fin à ces longues querelles. Pendant tout le procès, Gonzalès avait défendu avec autant d'ardeur que d'habileté l'antique privilége de la gilde menacée; aussi ses collègues de Saint-Luc voulurent le remercier de ses soins et lui donner un

témoignage exceptionnel de leur reconnaissance : ils lui firent présent d'une somme de 1,550 florins, pensant, non que le dévouement doit se payer, mais qu'une indemnité était justement acquise à l'artiste qui avait consacré à la défense de la cause commune un temps si précieux.

Mais Gonzalès n'était pas seulement, Dieu merci, un homme expert aux difficultés judiciaires, une intelligence habile à manœuvrer parmi les broussailles de la procédure; il était peintre avant tout, et l'on pouvait même le considérer comme un des meilleurs parmi les maîtres de cette seconde génération qui, après la mort de Rubens et de van Dyck, prolongea assez avant dans le dix-septième siècle le succès de l'école flamande. Grâce au goût charmant, à la fantaisie élégante qu'il y faisait paraitre, les portraits de Gonzalès Coques étaient de véritables tableaux. Les curieux à qui il a été donné de voir les *Treasures of art* réunis à Manchester, en 1857, n'oublieront jamais les trois peintures de Gonzalès qui brillaient à cette exposition fameuse. Le tableau connu sous le nom de la *Famille Ver Helst*, et qui appartient à la reine, représente un personnage flamand, sa femme et quatre petites filles, prenant le frais sur la terrasse d'un château seigneurial. Les figures sont groupées naïvement, et peintes avec une largeur qui fait songer à van Dyck. C'est pourtant un assez petit tableau, car il n'a guère que deux pieds de largeur. La composition est plus riche et plus étoffée dans le portrait du stathouder Henri, prince d'Orange, et de sa famille. Le prince, vêtu d'une sorte de robe de chambre, est assis à son bureau, près de sa bibliothèque; la princesse est debout derrière lui; à droite s'ouvre une échappée sur un paysage. M. Burger, dont le souvenir vient ici en aide au nôtre, signale avec raison, dans cette peinture, « une délicatesse inimitable, sans minutie ni maigreur. » Toutefois il nous semble que Gonzalès est plus charmant encore dans le tableau qui avait été prêté à l'exposition par M. John Walter, le *Pick-Nick*. C'est aussi une réunion de famille, mais en pleine campagne, dans un beau paysage flamand. On a fait un repas sur l'herbe, le dîner vient de s'achever; le père et la mère, noblement vêtus, sont debout sur le gazon; autour d'eux leurs cinq enfants jouent et font de la musique; un domestique ramasse les miettes du festin. Les figures, très-colorées, s'enlèvent gaiement sur les verdures du fond: c'est un tableau brillant et sérieux, où Gonzalès a été admirablement aidé par l'auteur du paysage, Jacques van Artois.

Il est bon de dire à ce propos que Gonzalès Coques aimait à associer à ses œuvres la main de collaborateurs habiles. Parfois, il se bornait à introduire de charmantes figurines dans les tableaux de ses amis; le plus souvent, les personnages devant jouer dans la composition le rôle principal, il priait un de ses camarades de peindre un intérieur d'appartement ou un fond de paysage pour servir de décor aux acteurs qu'il voulait mettre en scène. Ainsi, malgré la différence d'âge, et bien qu'il fût beaucoup plus jeune que Henri Steinwick le fils, Gonzalès paraît avoir uni son pinceau à celui de l'habile « architecturiste. » Ils exécutèrent ensemble un tableau conservé aujourd'hui chez le duc d'Arenberg, et qui, en raison de cette collaboration, comme par le choix du sujet, semble deux fois exceptionnel. On y voit, dans un de ces clairs intérieurs comme Steinwick sait les peindre, trois figures colorées et vivantes, le *Christ chez Marthe et Marie*. C'est une traduction familière de la scène évangélique. Gonzalès s'y montre très-inquiet de la couleur. Il a assis le Christ au milieu de l'appartement, et il l'a gaiement vêtu d'une robe lilas et d'un manteau rouge; Marie est placée à droite; elle est assise, dans une belle toilette, robe de soie jaune avec des manches bleues; la bonne ménagère Marthe est debout à gauche, très-simplement vêtue; elle s'occupe par avance du repas du soir, et le souper sera bien servi, car la table est abondamment garnie d'oiseaux morts et de gibier, et le parquet est couvert de corbeilles pleines de fruits éclatants. Ces fruits et ces oiseaux sont vraisemblablement de Jean van Kessel, qui paraît avoir travaillé quelquefois avec Gonzalès.

Mais l'ingénieux artiste eut d'autres collaborateurs encore. Il existe au musée de La Haye une composition importante et singulière, qui représente l'intérieur d'une galerie de tableaux. Les figures seules sont de Gonzalès, et M. Burger, un peu sévère peut-être, déclare « qu'elles ne sont pas bonnes; » quant aux peintures suspendues aux murailles de la galerie, elles sont l'œuvre d'artistes différents. L'auteur des *Musées de la Hollande* a retrouvé dans le catalogue d'une vente faite à Anvers, en 1741, l'indication des tableaux en miniature qui ornent ce cabinet imaginaire. Jordaens lui-même, Pierre Boel, Eyckens-le-Vieux, Théodore

Boeyermans, van Breda, Cossiers et d'autres encore avaient pris leur pinceau le plus fin pour peindre, chacun dans son style, ces jolis petits tableaux. Ils l'avaient fait, on doit le croire, pour complaire à leur camarade Gonzalès, et le musée de La Haye doit être fier de posséder *l'œuvre précieuse* où travaillèrent tant de mains amies[1].

Ce n'est pas que Gonzalès Coques eût besoin, pour bien faire, que d'autres artistes vinssent à son aide. Sorti de cette vaillante école d'Anvers qui touchait à toutes choses, il était homme à se suffire à lui-même, et il pouvait, sans le concours d'autrui, exprimer librement sa pensée. Il l'avait déjà prouvé dans le portrait du



INTÉRIEUR HOLLANDAI

prince d'Orange, dans la *Famille Ver Helst*, dans le *Pick-Nick;* il le montra mieux encore dans un tableau qu'on peut considérer comme son chef-d'œuvre, le *Repos champêtre*. Les amateurs de Paris se souviennent de cette page exquise qui, lors de la vente du cabinet de M. Patureau, est entrée, à la suite de coûteuses enchères, dans la collection de lord Hertford. Nous reproduisons cette œuvre virile et charmante, et, désireux de complaire à ceux qui nous lisent, nous empruntons à Théophile Gautier la description de ce tableau. « Le

[1] Cette composition n'est pas la seule que Gonzalès ait exécutée dans ce genre. M. Théodore van Lérius nous apprend, dans le Supplément au catalogue du musée d'Anvers, qu'à l'issue du procès soutenu par la corporation de Saint-Luc contre le Serment de l'Arbalète, les membres de la compagnie, et Gonzalès avec eux, peignirent pour le procureur van Bavegom l'*Intérieur d'un cabinet de tableaux*. On ignore ce qu'est devenue cette peinture ; mais, comme elle ne fut achevée qu'en 1683, on ne saurait la confondre avec le tableau qui est cité par M. Burger, et qui est antérieur à la mort de J. Cossiers (1671).

fond, écrit-il, représente un parc d'une végétation riche et touffue, de laquelle se détachent heureusement les figures épanouies d'un bon seigneur et de sa femme : l'homme est vêtu d'un justaucorps de velours brun que recouvre à moitié une houppelande grise; il a la tête découverte, et ses traits, fortement accentués, respirent le bien-être, la cordialité et le contentement de soi-même; il tient par la main sa femme, un peu mûre déjà, mais d'une opulente santé flamande, qui a pour coiffure un chapeau à longue plume et pour vêtement une superbe robe de taffetas cerise; il lui montre une jeune villageoise apportant un panier de fruits. A côté d'eux, leur fille, en robe de soie blanche, joue avec son éventail et laisse pendre son chapeau de paille... Une fontaine de marbre où boit un paon, et qui représente un Neptune dont les chevaux lancent de l'eau par les narines, deux lévriers, un mâtin, une gibecière, une poire à poudre, sont les accessoires de cette luxueuse composition, d'un coloris excellent, d'une pâte solide et d'une exécution magistrale.»

Et lorsqu'il peignait ainsi, sous le clair rayon d'un soleil de printemps, la joie, la richesse, la sérénité des heureux, Gonzalès Coques cherchait peut-être dans le travail une consolation aux peines de son cœur. Le malheur était venu frapper coup sur coup à la porte de l'artiste. Gonzalès, nous l'avons dit, avait eu de Catherine Ryckaert, une fille, dont nous avons raconté la naissance un peu romanesque. Curieux de se distinguer en toutes choses, au lieu de donner à la chère enfant un prénom vulgaire, il l'avait appelée Gonzalina, nom étrange qui fait songer à l'Espagne, et qui résonne à l'oreille comme un bruissement de castagnettes. Gonzalina, qu'on aime à se figurer charmante, venait de se marier avec un M. Lonegrave, personnage important et estimé, lorsqu'elle mourut en pleine jeunesse, le 11 octobre 1667. Elle laissait un fils; Gonzalès le perdit trois ans après. Enfin, Il vit mourir sa femme, le 2 juillet 1674. Il aurait pu se résigner, et, riche de ses souvenirs, rester seul dans sa maison en deuil. Mais il avait cinquante-six ans, et il sentit que l'isolement, qui n'est jamais bon, est mauvais surtout à cet âge où le pied commence à devenir moins solide sur les chemins difficiles de la vie. Gonzalès avait une si grande habitude de l'existence à deux, il se trouva tellement « dépareillé » après la mort de Catherine Ryckaert, que ses amis vinrent à son aide et se hâtèrent de le remarier; il épousa, le 21 mars 1675, Catherine Rysheuvels, dont nous ignorons l'âge, le caractère, la fortune. Si Gonzalès eut encore quelques jours tranquilles, nous ne saurions le dire : en tout cas, son bonheur ne fut pas de longue durée, puisque le vaillant maître mourut le 18 avril 1684, laissant aux amateurs de l'art des œuvres qui n'ont qu'un défaut, celui d'être trop rares[1].

C'est qu'en effet, parmi les peintres de la seconde période de l'école d'Anvers, Gonzalès Coques n'est pas seulement un des bons, il reste un des meilleurs. Il avait demandé à l'étude assidue de la nature ce caractère de vérité qui éclate dans ses portraits et même dans les intérieurs d'appartement où il aime à placer ses personnages pour nous les montrer dans la familiarité de leur vie quotidienne; à van Dyck il avait emprunté la distinction des attitudes et je ne sais quelle poétique élégance; bien plus, quand on considère la hardiesse savante de ses colorations (surtout dans le *Repos champêtre*), on serait tenté de croire que Rubens lui a appris quelque chose. Disons-le cependant, et marquons d'un trait plus net le caractère un peu compliqué de ce talent qui semble appartenir à deux écoles. Gonzalès n'est pas un pur Flamand; peintre de portraits de petite dimension, il est obligé de veiller sur son pinceau, et de discipliner son allure en raison de l'étroitesse des cadres où il enferme sa fantaisie. L'élément décoratif, si cher à l'école d'Anvers, lui est interdit; l'exubérance doit, chez lui, céder le pas à la sagesse; aussi son dessin est-il plus serré, sa touche plus courte et d'autant plus exquise qu'elle est plus contenue; en un mot, aux mérites des peintres flamands qui firent l'admiration de sa jeunesse, Gonzalès ajoute des qualités presque hollandaises; il va loin dans le caractère des physionomies, dans l'étude du détail intime; il aurait compris Terburg, il aurait admiré

[1] Gonzalès Coques fut enterré dans une chapelle de l'ancienne église Saint-Georges, à Anvers. MM. van der Straelen et Burger ont publié l'inscription funéraire qu'on avait gravée sur son tombeau : sauf une date qui est restée en blanc, elle confirme les renseignements que nous avons donnés plus haut.— M. Rombouts a trouvé dans les registres de la corporation de Saint-Luc les noms de deux élèves de Gonzalès, Corneille van den Bosch et Léonard-François Verdussen. Aucun d'eux n'a marqué dans l'histoire de l'école.

Metsu, sans cesser cependant d'être de son pays et de son temps. Chose étrange, en effet, et qui n'a pas été assez remarquée ! Les deux écoles, si distinctes qu'elles soient dans leurs tendances et dans leur génie, semblent parfois s'être rencontrées, et avoir, pendant quelques jours, quelques heures peut-être, marché côte à côte dans des chemins parallèles. La contemporanéité est une loi rigoureuse à laquelle il est difficile d'échapper : on ne se connait pas, et l'on se ressemble ! Gonzalès Coques a été, à son insu sans



GILBERT, D. GUILLAUME, SC.

PORTRAIT.

doute, l'instrument de cette alliance momentanée entre l'art flamand et l'art hollandais. Mais ces deux éléments se sont fondus en lui d'une façon si intime qu'il est resté harmonieux, simple, personnel. Quoi qu'on puisse dire, et malgré ces complications involontaires, Anvers le réclame. Gonzalès a aimé par dessus tout la lumière, la vérité et la vie, et plus nous étudions son œuvre, où tant de virilité se marie à tant d'élégance, plus nous trouvons de charme et de sérieux dans ce van Dyck in-18.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les œuvres de Gonzalès Coques sont peu nombreuses, même en Flandre, où il a passé sa vie, et le musée du Louvre ne possède rien de ce maître excellent; mais d'autres galeries sont mieux partagées, et nous avons pu réunir les indications suivantes :

On trouve la reproduction de trois portraits de Gonzalès dans le *Gulden Cabinet*, de Corneille de Bie : le sien (gravé par Paul Ponce), celui de Robert van Hoeck (gravé par Caukerken), et celui de Faidherbe (gravé par Pierre de Jode).

Aix-la-Chapelle. — Galerie Suermondt. — *Portrait de Corneille de Bie* (provenant des cabinets de M. Schamp d'Aveschoot et du comte Cornelissen). *Une Jeune fille*, portrait de grandeur naturelle.

Angleterre. — Buckingham-Palace. — *Ver Helst et sa famille* (provenant de la collection de lord Rastock).

British-Museum. — *Une Dame assise*, dessin à l'encre de Chine.

Cabinet du révérend F. Leicester. — *Le Stathouder Henri, prince d'Orange, avec sa famille.*

Cabinet de M. John Walter. Un *Pick-Nick*, réunion de plusieurs figures dans un paysage peint par van Artois.

Cabinet de lord Ellesmere. — *Fréderic, électeur palatin; Élisabeth, sa femme* (gravés tous deux dans la galerie Stafford). *Portrait de David Teniers, vêtu de noir* (provenant du cabinet Watson-Taylor)

Cabinet de M. Robarts. — *Une Dame en robe bleue jouant du luth : auprès d'elle un gentleman vêtu de noir.* D'après M. Waagen, ce tableau est peint avec une habileté qui fait songer à Metsu. C'est vraisemblablement celui qui figure sous le nº 332 dans le catalogue des objets d'art conquis par la Grande-Armée (1807), et qui a été gravé par Chataigner dans le musée Filhol.

Cabinet de sir Robert Peel. — *Une Famille composée du père, de la mère et de six enfants, dans un jardin.*

Stafford-House. — *Trois Cavaliers et deux Dames autour d'une table* : le paysage et les animaux sont de Pierre Gysels, l'architecture est de Ghéring.

Cabinet de M. Hope. — *Portrait de famille.*

Cabinet de M. Labouchère. — *Un Père est assis au clavecin; ses enfants sont autour de lui.*

Cabinet de M. Lansdowne. — *Portrait d'un architecte et de sa femme.*

Blenheim. — *Une Famille hollandaise dans un appartement.*

Collection du marquis d'Hertford. — *La Leçon de musique* (provenant du cabinet Saceghem, à Gand) : le *Repos champêtre*, tableau acquis à la vente de M. Patureau.

Anvers. — Musée. — *Portrait de femme à mi-corps* (légué en 1859 par Mme van den Hecke-Baut).

Cabinet de M. de Calesberg. — *Portrait d'homme, Portrait de femme.*

Avignon. — *Un Bourgmestre* (acheté en 1842 aux héritiers de M. de Montfaucon).

Bruxelles. — Galerie d'Arenberg. — *Le Christ chez Marthe et Marie*, trois figures dans un intérieur, de Henri Steenwick le jeune. (C'est le tableau de la vente Lormier.)

Cabinet de M. Dubus de Gisignies. — Plusieurs portraits de petite dimension.

Dresde. — *La Famille de Gonzalès Coques.* Le catalogue du Musée mentionne aussi les *Portraits de Charles Ier et de sa femme Henriette*; mais M. Burger pense que ces deux peintures doivent être attribuées à Daniel Mytens.

La Haye. — *Intérieur d'une galerie de tableaux*, œuvre précieuse due à la collaboration de divers artistes, et dans laquelle Gonzalès n'a peint que les figures.

Nantes. — *Un Magistrat flamand et sa famille.*

Valenciennes. — Cabinet de M. Dubois. — *Portrait d'un armateur.*

Vente Jacques de Wit (Anvers, 1741). — *Vue d'un Cabinet de tableaux*; 300 florins (aujourd'hui au Musée de La Haye).

Vente Lormier (La Haye, 1763). — *Le Christ chez Marthe et Marie* (l'architecture est de H. Steenwick); 260 florins.

Vente Blondel de Gagny (1776). — *Un Enfant à mi-corps se regardant dans un miroir*, 1,550 livres. C'est sans doute le tableau gravé par Macret sous le titre de : *Les Prémices de l'amour-propre*, et qui est reproduit en tête de cette biographie.

Vente Gros (1778). — *Une Famille de six personnes sous un riche péristyle* (cuivre); 2,900 livres.

Vente de Mme Lancret (1782). — *Le Prince d'Orange*, figure en pied et de grandeur naturelle; 393 livres.

Vente Robit (1801). — *Famille hollandaise de six personnes*, tableau provenant de la vente Montulé et gravé par Moitte dans la galerie Lebrun; 3,000 fr. Cette composition est le *Repos champêtre*, que nous retrouverons dans les ventes du roi de Hollande et de M. Patureau.

Vente van Helsleuter (1802). — *Une Famille de six personnes dans le vestibule d'une grande maison*; sur cuivre, 27 pouces de largeur; 2,350 fr. (C'est vraisemblablement le tableau de la vente Gros.)

Vente Paignon-Dijonval (1821). — *Portrait de Gonzalès Coques*, peint par lui-même en 1646, et gravé par Paul Pontius, 216 fr.

Vente de Mme Sirot (1833). — *La Promenade au bois* (cuivre); 6,100 fr.

Vente Schamp d'Aveschoot (Gand, 1840). — *Portrait de Faidherbe*. Un autre portrait, celui de Corneille de Bie (aujourd'hui chez M. Suermondt).

Vente du Cardinal Fesch (Rome, 1845). — *Portrait d'une femme peintre assise devant son chevalet.*

Vente de Guillaume II, roi de Hollande (1850). — *Un Cavalier, une Dame et leur Famille dans un jardin, auprès d'une fontaine*; tableau provenant de la collection de Lucien Bonaparte, dans le catalogue de laquelle il est gravé au trait par Leoneti; 7,200 florins.

Vente Patureau (1857). — Le *Repos champêtre*, 45,000 fr. C'est le tableau de la collection du roi de Hollande. Il fut acheté par lord Hertford : on en trouvera la gravure à la page 3 de cette biographie.

Vente van den Schrieck (Louvain, 1861). — *Portrait de Famille*; 1,625 fr.

PARIS. IMP. POITEVIN. RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Flamande. *Portraits, Sujets de genre.*

FRANÇOIS DUCHATEL

NÉ EN 1616. — MORT EN 1694.



Nous ne saurions presque rien de François Duchâtel, si le plus médiocre des écrivains flamands, G. P. Mensaert, n'avait eu la bonne pensée de lui consacrer quelques lignes d'éloge dans un livre oublié, le *Peintre amateur et curieux*, imprimé à Bruxelles en 1763. Si insuffisante qu'elle soit, cette biographie, que Mariette seul a connue, nous permet de rectifier les inexactitudes de Descamps et de compléter la notice du musée du Louvre, qui, à vrai dire, n'est pas de nature à nous instruire beaucoup. François Duchâtel vaut d'ailleurs qu'on s'occupe de lui, et il est étrange que l'histoire se soit si peu inquiétée jusqu'à présent d'un maitre aussi habile dans les choses de son métier.

Mensaert nous apprend d'abord que François Duchâtel ou Duchastel — car c'est ainsi qu'il a signé son chef-d'œuvre, — est né à Bruxelles, non en 1625, comme l'écrivent Descamps et ses copistes, mais en 1616. Il ne devint peintre que par accident : entraîné par l'amour des aventures, il avait pris le parti des armes, et il était cornette dans un régiment de cavalerie, où il servait, dit Mensaert, avec beaucoup de zèle, lorsqu'un de ses amis fut tué

à ses côtés dans une bataille, « ce qui lui inspira tant de chagrin et de dégoût pour le service, qu'il le quitta et se donna à la peinture [1]. »

Ce changement de front eut lieu vers 1640, puisque Duchâtel avait environ vingt-quatre ans lorsque, jetant son épée aux orties, il se prit d'une belle passion pour les arts. Il ignorait alors toutes les difficultés de la peinture et toutes ses ressources. A quel maître alla-t-il demander conseil? Mensaert ne le dit pas; Descamps, qui en sait toujours plus long que tous les autres, affirme simplement qu'il fut l'élève de David Téniers, « qui lui trouva tant de rapport avec son génie qu'il l'adopta comme son fils. » Nous ne sommes pas en mesure de discuter cette assertion; nous savons seulement que Téniers n'avait guère que six ans de plus que Duchâtel, et que leur manière de peindre et surtout la gamme de leur coloris ne se ressemblent pas autant qu'on a bien voulu le dire. La question si nettement tranchée par Descamps nous semble donc douteuse encore.

Quoi qu'il en soit, Duchâtel apprit à peindre des portraits de petite dimension, des groupes de cavaliers et de gentilshommes, des assemblées de paysans, des réunions de famille, des conversations, comme on disait alors. C'est à Bruxelles qu'il paraît avoir passé sa vie. Il se peut qu'il ait été riche, car il n'a pas beaucoup produit, bien qu'il eût le travail facile et la main prompte à bien faire; il s'était marié, il eut un fils qui épousa la fille de Victor-Honoré Janssens, et qui, devenu l'ami de Mensaert, lui raconta sur son père les détails biographiques que nous reproduisons ici [2]. Malgré tout son talent, malgré le choix de ses sujets, si bien faits cependant pour complaire aux amateurs délicats, Duchâtel ne paraît pas avoir connu la gloire; car les historiens contemporains ne se sont guère occupés de lui: Corneille de Bie lui consacre deux ou trois lignes en passant, et Joachim Sandrart, qui a cependant célébré tant d'artistes ignorés, ne cite pas même son nom. Enfin, Duchâtel mourut à Bruxelles, à l'âge de soixante-dix-huit ans, c'est-à-dire en 1694, la même année que David Téniers.

Le chef-d'œuvre de François Duchâtel est conservé au Musée de Gand, et tous ceux qui ont vu cette excellente peinture ont peine à s'expliquer comment l'auteur tient si peu de place dans les livres consacrés à l'histoire de l'art flamand. C'est un vaste tableau, large de vingt pieds environ, racontant avec une parfaite exactitude la cérémonie de l'*inauguration* (c'était le mot consacré) du roi d'Espagne Charles II, en qualité de comte de Flandre et de duc de Brabant. Cette fête eut lieu à Gand, sur la place du Vendredi, le 2 mai 1666. Charles II, qui n'était encore qu'un enfant, ne figure pas en personne dans le tableau de Duchâtel. Il est représenté par le marquis François de Castel-Rodrigo, gouverneur et capitaine-général des Pays-Bas et de Bourgogne. Auprès du marquis, se pressent les évêques de Bruges et d'Ypres, le haut clergé des bonnes villes de Flandre, les rois d'armes, la fleur de la noblesse, les chefs des gardes bourgeoises et les bourgmestres, baillis, échevins et greffiers de ces anciennes associations municipales qui, même au dix-septième siècle, conservaient encore tant de vitalité et d'importance. Autour de ces personnages, qui sont presque tous des portraits historiques, se groupent dans la foule les doyens des gildes ou corporations d'ouvriers et d'artistes, les curieux attirés par la solennité du spectacle, et parmi eux un modeste peintre, François Duchâtel lui-même, tenant à la main un papier déroulé sur lequel on peut lire son nom avec la date 1668, détail précieux à noter, car il prouve que ce tableau, dont l'exécution semblait réclamer dix années de travail, a été achevé en moins de vingt mois.

Cette grande peinture est une des productions les plus spirituelles de l'école flamande. Dans la disposition des groupes, agglomérés sans confusion et emmêlés sans désordre, on sent le fourmillement actif d'une foule joyeuse; chaque personnage, pris isolément, a toute la sincérité d'un portrait, et il est visible que Duchâtel a fait poser la plupart de ses modèles. Les têtes, doucement éclairées, ont de la physionomie; les chevaux, les armes, les vêtements, les accessoires, l'estrade aux vives couleurs dressée pour la cérémonie, et jusqu'aux maisons aux pignons aigus qui encadrent la scène, tout est traité avec esprit et d'un pinceau

[1] *Le Peintre amateur et curieux*. 1763. II, p. 51.

[2] D'après Mensaert, le fils de Duchâtel mourut en 1737, âgé d'environ quatre-vingt-dix ans. Il serait donc né vers 1647.

bien flamand; la coloration est vigoureuse et chaude, et, qu'on l'étudie dans son ensemble ou dans ses détails, qu'on l'examine de loin ou de près, cette vivante peinture se révèle au regard comme une œuvre accentuée, libre et virile.

Le petit tableau de Duchâtel, que possède le Musée du Louvre, ne saurait donner qu'une idée très-imparfaite des mérites que nous venons de signaler dans la *Proclamation de Charles II.* Il est intéressant néanmoins, non par le sujet, mais par l'exécution. On y voit un cavalier qui, richement vêtu à la mode du temps de Louis XIV, la tête couverte d'un chapeau à plumes et la canne à la main, se retourne à demi comme



INTÉRIEUR D'UN CORPS DE GARDE (Musée d'Avignon).

pour appeler un compagnon ou lui faire signe de se hâter. A droite, est un gentilhomme debout auprès du cheval, et du côté opposé, un autre personnage avec un jeune homme qui sonne de la trompette. Au fond, une arcade ouverte sur la campagne laisse apercevoir le ciel et un bout de paysage. Les trois figures principales sont évidemment des portraits : elles en ont le caractère nettement accusé et l'intimité pénétrante. Elles sont d'ailleurs peintes à ravir, d'un pinceau exact, quoique délibéré, et elles sont colorées de ces tons lumineux et chauds qui donnent vraiment l'impression de la vie. L'ensemble, où les jaunes modérés alternent avec les bruns, est conçu dans une gamme puissante et fine à la fois. La composition est moins heureuse; les quatre personnages que Duchâtel a groupés dans le même cadre sont serrés les uns contre les autres de façon à ne pouvoir respirer; il semble qu'on a sous les yeux, non un tableau tout entier, mais le fragment d'un tableau coupé un peu à l'aventure.

De quel côté faut-il donc chercher les origines de Duchâtel? Quelle place faut-il lui donner dans l'École flamande? Pas plus que les peintures que nous venons de décrire, les rares sujets de conversations, les scènes de famille ou les paysanneries qu'on rencontre quelquefois, ne révèlent une affinité bien étroite entre le peintre de Bruxelles et son maître présumé, David Téniers. Duchâtel — est-il besoin de le dire? — est moins fin dans sa touche, moins délicat dans sa coloration ; il n'a pas ces gris argentés, ces tons limpides et clairs, cette « légèreté d'outil » qui font de Téniers un admirable fils de Rubens. Mensaert lui reproche aussi « d'avoir négligé ses draperies ; ce qui peut provenir de ce qu'il les faisoit souvent faire par ses disciples. » Nous ne savons si l'artiste flamand avait ainsi l'habitude de se faire aider par ses élèves, et franchement nous en doutons un peu ; quoi qu'il en soit, l'observation est vraie, et c'est une différence de plus à noter entre Duchâtel et Téniers. Mais, s'il s'éloigne de celui qu'on désigne d'ordinaire comme son initiateur et son modèle, François Duchâtel rappelle un autre maître glorieux, un autre virtuose du pinceau, Gonzalès Coques. Descamps lui-même a été frappé de cette ressemblance, et il dit très-bien cette fois : « On prend assez souvent ses tableaux pour ceux de Gonzalès. » Mariette est plus précis encore. « Duchâtel, écrit-il, embrassa le même genre que Gonzalès Coques. Il peignit comme lui des portraits. Il rassembla dans un même tableau toute une famille ; il en fit dont les compositions étoient extrêmement agréables. » Les deux maîtres se sont-ils connus? On l'ignore, et rien n'autorise à l'affirmer; mais ils étaient à peu près du même âge ; ils ont grandi sous les mêmes influences, ils ont respiré le même air ; enfin ils se rattachent l'un à l'autre par les liens étroits d'une parenté mystérieuse. Même goût de couleur, même sentiment du portrait, même procédé d'exécution à la fois précis et facile. Il n'est pas douteux pour nous que, dans plus d'une collection estimée, des tableaux de Duchâtel sont attribués à Gonzalès Coques. Constater ce fait, c'est tout dire : une pareille méprise n'équivaut-elle pas, pour le maître si longtemps dédaigné, à la plus flatteuse des apologies?

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les graveurs n'ont pas jugé à propos de reproduire les œuvres de François Duchâtel : ses peintures sont d'ailleurs assez rares et nos recherches ne nous fournissent, quant à présent, que les indications suivantes :

MUSÉE DU LOUVRE. — *Portraits d'un cavalier et de deux autres personnages.* On ignore quand ce tableau est entré dans la collection nationale. Les catalogues du temps de l'Empire n'en font pas mention. Après avoir figuré dans les galeries du Louvre, sous les règnes de Louis XVIII et de Charles X, il fut transporté au palais de Compiègne, et il y était encore en 1837. Il est gravé pour la première fois dans la présente Biographie.

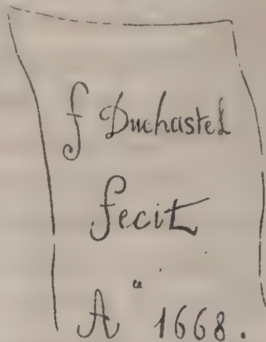
AVIGNON. — *Intérieur d'un corps de garde* (provenant de la collection Sauvan).

ANGLETERRE. — CABINET DE M. HOWARD-GALTON A HADZOR. *Une réunion de paysans.* M. Waagen, qui cite ce tableau avec éloge, le considère comme un de ceux où Duchâtel s'est le plus rapproché de Téniers.

COPENHAGUE. — *La Partie de tric-trac.*

GAND. — *Fête célébrée à Gand en 1666, pour la proclamation de Charles II, roi d'Espagne, en qualité de comte de Flandre et de duc de Brabant.* Ce tableau a été gravé en douze feuilles par Luc Vorsterman. Il est signé *F. Duchastel fecit A°. 1668.* Il était placé autrefois à l'Hôtel-de-Ville, dans la chambre de la *Cavalcade*. V. à ce sujet *le Peintre amateur*, de Mensaert, II, p. 51, et le *Voyage pittoresque de la Flandre*, par Descamps).

La dernière édition du catalogue du Musée de Gand (1861) donne, avec le plus grand détail, la liste des personnages historiques qui figurent dans le tableau de Duchâtel. C'est dans cette composition que nous avons pris le portrait de l'artiste, qui est reproduit en tête de cette biographie, et qui n'avait pas encore été gravé.



IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Flamande. *Fleurs, Fruits, Animaux.*

JEAN VAN KESSEL

NÉ EN 1626. — MORT APRÈS 1662



Par ses origines comme par son talent, le peintre Jean van Kessel appartient doublement à la famille des Breughel. Sa mère était la fille de Breughel de Velours et d'Isabelle de Jode; son oncle fut son véritable maître. Nous savons donc, même avant d'avoir étudié son œuvre, à quelle école le jeune artiste puisa son goût pour les fleurs, pour les oiseaux, pour tous ces insectes d'or et d'argent qui courent, comme de vivantes pierreries, au milieu des gazons verts.

Il ne fut cependant pas donné à Jean van Kessel de connaître son grand-père. Breughel de Velours était mort depuis plus d'un an lorsque son petit-fils fut baptisé à Anvers, le 5 avril 1626. Jean ne put donc profiter d'une manière directe des leçons de son aïeul; mais il avait eu l'esprit de naître en bon lieu, et il était entouré de telle sorte que les maîtres ne pouvaient lui manquer.

Et d'abord, Jérôme van Kessel, son père, pratiquait la peinture, comme le devait faire un loyal élève de Corneille Floris : nous ne pensons pas, toutefois, que ce soit lui qui ait donné à son fils les premiers éléments de l'art, puisque, encore tout enfant, c'est-à-dire pendant l'année académique 1634-1635,

Jean van Kessel entrait à l'école de Simon de Vos. En outre, et c'est là le fait important de cette éducation précoce, il trouva un maître dévoué et son vrai modèle dans la personne de son oncle Jean Breughel le jeune, frère de sa mère. C'est lui qui l'avait tenu sur les fonts de baptême, c'est lui qui le guida dans la carrière avec une tendre sollicitude. Ce peintre, dont l'œuvre n'est pas encore intimement connu, était, à vrai dire, une *doublure* un peu effacée de Breughel de Velours ; mais, si son pinceau est loin d'avoir autant de vigueur que celui de son père, il n'avait pas moins de précision ; il obéissait, d'ailleurs, au même idéal, et, comme lui, il aimait à peindre des paysages aux horizons bleuâtres, des animaux de petite dimension, des brins d'herbe et des fleurettes.

Jean van Kessel fut donc initié de bonne heure aux procédés de cette patiente école des Breughel, qui fut si chère aux Flamands pendant la première moitié du dix-septième siècle, et qui se distingua par un culte passionné pour la nature, pour le paysage et les mille détails de la vie inférieure. Il n'avait guère que dix-huit ans lorsqu'il fut reçu franc-maître de Saint-Luc, en 1644-1645. Deux ans après, — car van Kessel fut précoce en toutes choses, — il épousa Marie van Abtshoven, proche parente du peintre qui s'est fait connaître comme un des meilleurs imitateurs de Téniers. Le catalogue du Musée d'Anvers donne, d'après les registres des paroisses, les prénoms des cinq enfants issus de ce mariage : ces détails, qui nous font pénétrer dans l'intérieur de la famille de van Kessel, montrent qu'il était en relation d'amitié avec plusieurs artistes distingués de cette époque si heureuse pour l'école flamande. Il était lié avec David Téniers, avec le peintre de fleurs Philippe van Thielen : nous savons, en outre, qu'il travailla en collaboration avec plusieurs de ses camarades, tels que van Thulden et Jean van Balen, le fils.

Van Kessel ne paraît pas avoir eu de bruyantes aventures. Il peignait en silence, mais non sans succès, des fruits, des guirlandes, des plantes, des objets immobiles, quelquefois aussi des figures et très-souvent des animaux. Corneille de Bie cite avec éloge, parmi ses œuvres les mieux réussies, quatre tableaux où il avait représenté, sous la forme d'allégories, l'Europe, l'Afrique, l'Asie et l'Amérique. Dans ces peintures, qui lui furent payées près de quatre mille florins, van Kessel, pour préciser sa pensée, avait groupé autour de chacune des parties du monde les fruits et les fleurs qu'elle produit, les animaux qui l'habitent. Descamps parle aussi de trois tableaux qui, de son temps, étaient en Angleterre, chez le comte de Carlisle, et qui, plus grands que ceux que van Kessel a peints d'ordinaire, montraient avec quelle habileté « il a su imiter les fleurs, les plantes, les chardons et les reptiles. » Dans ce genre de peinture, van Kessel est un adhérent de Breughel de Velours, et, pour ainsi dire, son disciple posthume ; parfois, il tente de suivre les chemins ouverts par son ami David Téniers : comme lui, il a peint des intérieurs, des boutiques où scintillent, confusément emmêlées, des armures reluisantes ; il s'est complu aussi à faire jouer la comédie humaine à des singes et à des chats. Mais, dans ce jeu plein de périls, il a moins d'esprit que Téniers. Les tableaux de J. van Kessel portent fréquemment une date : d'après celles que nous avons relevées, nous pouvons dire que les années comprises entre 1650 et 1660 caractérisent la meilleure veine de son talent. Dans les ouvrages qui se rapportent à cette période, tels que le tableau du musée de Bordeaux et la *Ménagère* de la vente de M. Véron, l'exécution est pleine de largeur et de liberté. Plus tard, van Kessel, changeant en défauts les qualités de Breughel, adopta un faire minutieux et petit : il semble alors peindre non avec un pinceau, mais avec un cheveu, et il tombe dans la sécheresse, calamité presque inconnue à la généreuse école d'Anvers.

L'histoire des artistes flamands présente tant de lacunes, que les documents authentiques sur van Kessel ne dépassent pas l'année 1662. Il vivait encore à cette époque, lorsque Corneille de Bie publiait son *Gulden cabinet*. Comme il n'avait alors que trente-six ans, il est vraisemblable que sa vie se sera prolongée plus longtemps ; un jour viendra où nous en saurons davantage sur van Kessel ; mais aujourd'hui nous ne pouvons le suivre au delà de la date que nous venons d'indiquer. Nous n'admettons donc pas la tradition que Pilkington a consacrée et que l'auteur du catalogue du Louvre a reproduite à son tour ; nous ne voulons, nous ne pouvons pas croire que van Kessel, appelé en Espagne, y soit devenu peintre du roi, et ne soit mort qu'en 1708. Il nous paraît qu'il y a ici confusion évidente, et que pour y voir clair dans cette obscure biographie, il faut distinguer ce qui appartient au père de ce qui appartient à l'enfant.

De son mariage avec Marie van Abtshoven, Jean van Kessel avait eu quatre fils : deux d'entr'eux furent peintres : Ferdinand Léonard, né en 1648, et Jean, né en 1654.

Nous possédons sur ces deux artistes des données à peu près exactes. Nous savons que Ferdinand van Kessel, dont on peut étudier le talent au musée de Vienne, peignit comme son père des animaux, des plantes, des paysages, et qu'il travailla longtemps et glorieusement pour le roi de Pologne Jean Sobieski. Les livres



SAINTE FAMILLE (Musée du Louvre).

le font mourir à Bréda, en 1696. Quant à Jean van Kessel le jeune, il a passé sa vie en Espagne, et Palomino et Céan Bermudez lui ont consacré chacun une notice intéressante.

D'après l'auteur du *Diccionario historico de los mas ilustres profesores*, Jean van Kessel le fils, que plusieurs écrivains ont confondu avec son père, arriva à Madrid en 1680 et se fit connaître par des portraits. La reine Marie-Louise d'Orléans, ayant entendu parler de lui par quelques dames du palais, désira se faire peindre par le nouveau venu. Le jeune van Kessel réussit si bien que, le 21 avril 1686, il fut nommé peintre du roi Charles II. Après la mort de Marie-Louise, en 1689, il sut mériter les bonnes grâces de la nouvelle souveraine, Marie-Anne de Neubourg, et il fit aussi son portrait. Le talent de van Kessel le fils était goûté en Espagne; déjà la fortune lui souriait, il devenait plus habile, il devenait plus riche;

mais ces prospérités furent brusquement interrompues, lorsque, en 1700, Philippe V arriva, amenant à sa suite un groupe d'artistes français. Jean van Kessel fut dès lors relégué au second rang : il mourut à Madrid en 1708, laissant la réputation d'un portraitiste fidèle, qui, en ses jours heureux, s'était attaqué, sans trop de maladresse, à la peinture d'histoire et de mythologie.

Si sommaires qu'ils soient, les détails que nous venons de reproduire suffisent pour mettre en évidence l'erreur des biographes qui, réunissant en un seul deux artistes différents, ont confondu le fils de van Kessel avec son père. Tenons-nous-en donc désormais aux indications du catalogue du musée d'Anvers, complétées par le témoignage de Céan Bermudez : distinguons Jean van Kessel le vieux, dont nous perdons la trace en 1662, de Jean van Kessel le jeune, qui arrive en Espagne en 1680 et qui y achève sa vie sous Philippe V. Puis, laissant là les textes, demandons à l'œuvre de chacun des deux maîtres ce que valut son talent. Ici, il n'y a pas de confusion possible : le plus habile et le plus original des van Kessel, celui qui mérite de figurer dans l'*Histoire des Peintres*, c'est Jean van Kessel le père, le laborieux et loyal artiste qui nous a laissé tant de fines peintures, qui a aimé la nature avec une si ardente tendresse, et qui, dans le tableau du musée du Louvre, que nous reproduisons aujourd'hui, a prouvé qu'il savait, aussi bien que son grand-père Breughel de Velours, peindre d'un pinceau délicat la fleur parfumée et vivante.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le portrait de Jean van Kessel a été peint par Erasme Quellin et gravé par Alexandre Voet le jeune.

Quant à son œuvre, qui paraît assez considérable, nous nous bornerons aux indications suivantes :

Musée du Louvre. — *La Sainte Famille au milieu d'une guirlande de fleurs.* Les angles du tableau sont occupés par les quatre Évangélistes : en haut est le Père éternel ; en bas, Satan et la Mort vaincus. Ces dernières compositions sont en camaïeu gris. Le médaillon central a longtemps été attribué à F. Franck le jeune.

Angleterre. — Cabinet de sir W. Trevellyan. Deux tableaux représentant divers insectes, chenilles, papillons, etc. L'un d'eux est daté de 1657.

Anvers. — *Concert d'oiseaux.* Ce tableau provient de l'ancienne commanderie de Pitsenbourg, à Malines.

Bordeaux. — *Une table chargée de divers fruits* (1653). *Des fleurs groupées autour d'un cartouche renfermant une grisaille.*

Florence. — *Des Poissons* (deux tableaux).

Madrid. — *Une guirlande de fleurs ;* au centre, un médaillon par van Thulden. *Portrait équestre de Philippe IV.* Ce portrait est vraisemblablement l'œuvre de van Kessel le fils.

Montauban. — *Des Coqs attaqués par des Éperviers. — Des Serpents et des Hérissons.*

Le Catalogue du Musée de Vienne mentionne deux tableaux sur cuivre (*des Singes jouant aux cartes* et *un Singe et un Chat dans la boutique d'un barbier*). Nous ignorons si ces peintures sont de Jean van Kessel ou de son fils.

Vente de la comtesse de Verrue (1737). — Deux petits tableaux dont le sujet n'est pas indiqué, 120 liv.

Vente du marquis de Changran (1780). — Deux tableaux représentant des oiseaux de diverses espèces (provenant du cabinet du prince de Conti), 240 livres.

Vente Schamp d'Aveschoot (Gand, 1840).— Paysage. — *Un bois traversé par un chemin sablonneux.*

Vente du cardinal Fesch (Rome, 1845). — *La Vierge, l'Enfant Jésus et des Anges dans un paysage ;* les figures sont de Jean van Balen.

Vente Thibaudeau. — *La Tentation de saint Antoine,* dessin à la plume lavé d'encre de Chine, sur papier bleu ; signé, *J. van Kessel.*

Vente Véron (mars 1858). — *Une Ménagère au milieu de gibiers et de fruits ;* signé, *J. van Kessel*, 1650.

IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



Ecole Flamande. *Paysages.*

ABRAHAM GENOELS

NÉ EN 1640. — MORT EN 1723.



Les registres de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture nous apprennent, en un style dont nous aurions regret d'altérer la candeur, que, dans la séance du 4 janvier 1665, « le sieur Genouelle a aporté le tableau qui luy a esté ordonné sur le talant de paysage, lequel la Compagnie ayant examiné, a été jugé capable d'estre reçu en calité d'académissien, dont il a presté le sermen ordinaire et promis de payer cinquante livre. »

Dans le nouveau confrère que l'Académie venait de se donner en accommodant son nom à la mode française, vous avez reconnu sans peine Abraham Genoels, ce jeune peintre flamand qui, séduit par les splendeurs dont le règne de Louis XIV s'entourait déjà, avait quitté Anvers pour Paris, et était venu se perdre, étoile douteuse, dans la constellation qui gravitait autour de Lebrun. En 1665, Genoels n'avait que vingt-cinq ans. Arrivé depuis peu en France, il n'avait pas encore eu le temps de se faire une renommée; mais l'Académie se montrait sympathique aux artistes étrangers, à ceux-là surtout qui venaient de Flandre; elle ouvrait

aisément sa porte aux peintres qui, poursuivis par une compagnie rivale, cherchaient en son sein un lieu d'asile; enfin le membre qu'elle venait de s'adjoindre s'abritait sous la puissante égide de Lebrun : il fut donc reçu comme un enfant de la maison.

Le nouvel académicien était né à Anvers le 25 mai 1640 [1]. On ne sait pas exactement ce que fut son père; mais on a quelque raison de supposer, un peu à cause de la parfaite identité du nom, que le jeune artiste pourrait être le fils d'un certain Abraham Genoels, qui, pendant l'exercice 1636 à 1637, avait été reçu franc-maître de la corporation de Saint-Luc. Quoi qu'il en soit, Abraham commença de bonne heure l'étude de son art; à onze ans il entrait dans l'atelier d'un maître secondaire, Backereel [2], chez lequel il devait rester jusqu'à sa quinzième année. Backereel lui apprit à peindre la figure, et l'on sait en effet que la première ambition d'Abraham Genoels fut de se consacrer exclusivement au portrait; mais élargissant bientôt son rêve, il se laissa tenter par le paysage, et il en étudia le secret à la meilleure des écoles, dans ces campagnes lumineuses et vertes qui entourent Anvers d'une fraîche ceinture de prairies. Descamps nous apprend que Genoels eut aussi un autre maître : désireux de connaître la perspective jusque dans ses lois les plus abstraites, il alla pendant quelque temps demeurer à Bois-le-Duc auprès d'un certain Firelans, dont le nom, défiguré peut-être, n'a point laissé de trace dans l'histoire de l'art. Lorsqu'il eut appris avec lui les théories de l'optique et de la géométrie, Genoels, beaucoup plus instruit que les artistes ne le sont d'ordinaire, revint dans sa ville natale.

L'heure était excellente pour y rester et s'y faire un nom, car Van Uden et Van Artois ne tenaient plus le pinceau que d'une main défaillante, et les paysagistes devenaient rares. Mais Abraham Genoels avait l'esprit inquiet et curieux; un vague désir de voir le monde le poussait; d'ailleurs, l'école d'Anvers était déjà sur une pente fatale, il le comprit, et avide de se retremper à des sources plus vives, il se dirigea vers la France.

Toutefois « la guerre entre l'Espagne et la France l'empêcha, nous dit-on, de partir sur-le-champ. Peu après, il se rendit à Amsterdam, où il s'embarqua pour Dieppe sur une flotte marchande, escortée par des vaisseaux de guerre. Il arriva enfin à Paris; il y trouva Laurent Franck, son neveu, et Francisque Milé [3]. » Lorsque Genoels venait ainsi grossir la colonie, je devrais dire la famille d'artistes flamands établis parmi nous, l'heure était décisive. Le traité des Pyrénées avait donné la paix à la France. Fouquet était encore surintendant; mais déjà Colbert avait le département des arts et préparait de grandes choses. Abraham Genoels trouva aisément à s'employer. L'académicien Pierre de Sève, qui peignait des modèles de tapisseries, fut trop heureux de trouver en lui un aide intelligent. Descamps nous apprend en outre que le grand-prieur lui avait donné un atelier au Temple et qu'il fit pour lui diverses peintures; enfin Genoels peignit aussi des paysages qui lui furent demandés par la princesse de Condé et par l'ambassadeur d'Angleterre.

Ainsi la vie commençait pour l'artiste flamand sous les auspices les plus heureux, et tout marchait au gré de ses rêves, lorsque des difficultés, qu'il aurait dû prévoir, lui furent tout à coup suscitées et l'arrêtèrent un instant dans ses travaux. On sait quelle loi rigoureuse pesait alors sur l'art et sur les artistes. Il n'était pas loisible à chacun de faire œuvre de peinture. La communauté de Saint-Luc, gardienne

[1] Les dates de naissance et de mort de Genoels que nous donnons sont, non pas différentes, mais plus précises que celles qu'indiquent les historiens flamands. Nous les empruntons à Mariette, qui les tenait de Reynez, le concierge de l'Académie, honnête homme qui prenait des notes sur tout et qui, de l'aveu de Mariette, « étoit l'exactitude même. »

[2] Descamps donne à Backereel le prénom de Jacques; les auteurs du catalogue du Musée d'Anvers l'appellent Abraham. Il y a là une petite difficulté que nous ne sommes pas en mesure de résoudre; ce qui, à nos yeux, complique la question, c'est que les deux Backereel que nous connaissons par les tableaux religieux exposés dans les églises de Bruges et au Musée de Bruxelles, se nomment l'un Guillaume et l'autre Gilles. Ils paraissent être nés à Anvers, le premier en 1570, le second en 1572. La date de leur mort n'est point connue; mais, si longue qu'ait été leur vie, aucun d'eux n'aurait pu être le maître de Genoels. Ils eurent sans doute des fils et des neveux, et c'est dans cette descendance ignorée qu'il faudrait chercher le professeur de notre paysagiste.

[3] Descamps, *Vie des peintres flamands et hollandais*, t. III, p. 93

jalouse de son antique privilége, avait un surveillant à la porte de chaque maison, et elle faisait saisir sans pitié le tableau ou la statue que l'imprudent artiste essayait d'élaborer et de mettre en vente sans avoir satisfait aux charges de la maîtrise. C'était là le cas de Genoels. Sollicité d'abord de s'affilier à la corporation, il avait froidement répondu à cette prière; les jurés eurent bientôt recours aux menaces. Le danger devenait pressant. Genoels alla conter sa peine à de Sève, et celui-ci lui indiqua bien vite le seul remède, l'unique refuge, c'est-à-dire l'Académie de peinture, qui, placée sous la protection directe du roi et hors de la loi des jurandes, s'ouvrait volontiers aux victimes des tracasseries de la communauté des



TOMBEAU ANTIQUE.

maîtres. Abraham Genoels fut à cette occasion présenté à Lebrun. L'affaire était simple; elle ne fit aucune difficulté. Agréé le 1er février 1664, le jeune artiste reçut l'ordre de peindre un paysage pour son morceau de réception, et c'est aux formalités de cette réception que les registres de l'Académie nous faisaient assister tout à l'heure.

Ainsi les persécutions dirigées par la corporation de Saint-Luc contre Abraham Genoels avaient été pour lui l'occasion d'une double victoire. D'une part il était académicien, et d'autre part il avait conquis la faveur de Lebrun : c'était même là le bénéfice le plus clair de son aventure. Le glorieux maître, alors au faîte de la puissance, travaillait depuis 1661 à cette série de tableaux dont Louis XIV lui avait commandé d'emprunter le sujet à l'histoire d'Alexandre. L'œuvre était considérable, et malgré la rapidité de son pinceau, Lebrun ne pouvait tout achever par lui-même. Ses biographes affirment qu'il eut recours à Genoels

et qu'il lui fit peindre les fonds et surtout les paysages de ses vastes tableaux. La nature extérieure ne joue, il est vrai, qu'un petit rôle dans ces compositions héroïques où tout est sacrifié aux personnages; mais ici on voit un bout d'arbre, là un brin d'herbe, plus loin une colline noyée dans la brume ou la poussière; c'est là l'œuvre de Genoels, et, si secondaire qu'elle soit, ce n'était pas alors un mince honneur que de travailler, ouvrier obscur, aux tableaux du premier peintre de Louis XIV.

Le point important, c'est que, grâce à la protection de Lebrun, Genoels fut désormais attaché d'une manière suivie aux travaux de la manufacture des Gobelins. Il y faisait des modèles, disons le mot, des *patrons* destinés à être reproduits en tapisseries. Pour pouvoir indiquer d'une manière précise les divers ouvrages exécutés par Genoels aux Gobelins, il faudrait dépouiller attentivement les comptes des bâtiments royaux : nul n'a fait encore ce grand travail; toutefois des renseignements tirés des archives de la manufacture nous permettent d'indiquer la part prise par Genoels à plusieurs de ces tapisseries. Il travailla avec Yvart le père et Dubois à la tenture des *Quatre Éléments*, avec Houasse et de Sève à celle des *Saisons* [1]. Ce n'étaient pas là des tableaux proprement dits, mais de simples esquisses où la couleur, vivement posée, indiquait aux ouvriers le ton des laines qu'ils devaient employer. L'œuvre achevée, les modèles étaient ordinairement détruits.

Il est cependant une de ces peintures qui nous a été conservée. Lorsque le directeur des Gobelins reçut l'ordre de faire exécuter la fameuse tapisserie des *Mois de l'année*, il eut l'idée ingénieuse de représenter dans chacun des panneaux de cette tenture l'une des résidences de Louis XIV., allusion transparente aux douze maisons célestes du soleil, dont le roi était l'image sur la terre. On jugea à propos de donner place dans cette série au château de Marimont, situé en Hainaut à quelque distance de Mons, et qui venait d'être incorporé au domaine royal. Genoels reçut la mission d'aller prendre la vue de ce château. Il partit avec deux des collaborateurs habituels de Van der Meulen, Huchtemburg et Baudewyns. C'était, nous dit Descamps, en 1669 ou 1670; Genoels « dessina le château de Marimont de trois côtés, » et après s'être un instant arrêté dans sa ville natale, où tout le monde fit fête à l'envoyé de Lebrun, il revint à Paris et exécuta, dans de grandes proportions, le modèle qui devait être reproduit en tapisserie. Cette peinture, dont l'histoire de l'art avait perdu la trace, se retrouve aujourd'hui au Musée de Versailles; elle fait partie de cette suite des *Douze mois* qui fut, sous la haute direction de Lebrun et de Van der Meulen, l'œuvre commune de tous les artistes qu'ils employaient aux Gobelins. C'est une esquisse facile, d'une exécution sûre et précise et d'une coloration qui n'est pas sans vigueur. L'influence de Van der Meulen y paraît évidente.

Ainsi employé par la haute direction des bâtiments du roi, Abraham Genoels eût trouvé à Paris une vie tranquille et peut-être même un peu de renommée; mais le mouvement était un besoin de sa nature inquiète, et il avait à peine terminé sa peinture du *Château de Marimont*, que, cédant à d'amicales instances, il retourna à Anvers. Là, il se ressouvint qu'il était Flamand. Soit qu'il ait eu l'intention réelle de planter désormais sa tente dans son pays, soit qu'il ait voulu faire acte de patriotisme, il se fit recevoir membre de la ghilde de Saint-Luc (1672). Quelque temps après, il était si fraternellement uni aux membres de l'association qu'on voulut le nommer doyen. Ce fut à cette occasion que, désireux de s'exempter de cette charge, il s'engagea, le 4 septembre 1673, à faire pour la salle de réunion de la compagnie un tableau « digne de sa réputation. » Il mit aussitôt la main à l'œuvre et acheva une composition pittoresque dont le Musée d'Anvers a hérité.

Ce paysage, qui peut passer pour l'une des œuvres les mieux réussies du maître, représente *Minerve et les Muses*. Le lieu de la scène est emprunté à cette nature un peu artificielle qui n'existe que pour les académies. Au milieu d'une campagne élyséenne, fermée à gauche par de grands arbres historiques, et à droite par une sévère muraille de rochers, les Muses, réunies sur un petit monticule, reçoivent la visite de Minerve leur souveraine. Ce paysage, visiblement entaché d'un parti-pris héroïque, appartient, comme

[1] Lacordaire, *Notice historique sur la manufacture des Gobelins*, 1853, p. 59 et 60.

sentiment, à ce genre pompeux et froidement grandiose que le Guaspre pratiquait alors en Italie et qui trouvait en France tant de lourds imitateurs. A le juger par cette œuvre, le talent de Genoels n'est pas sans quelque analogie avec celui de Francisque Milé. Comme lui, il aime les entassements de rochers systématiquement bâtis, les montagnes à plusieurs étages et surtout ces constructions aux formes régulières que, dans le jargon des ateliers, on a si longtemps appelé des fabriques : ses paysages sont toujours abondamment garnis de temples, de tombeaux, de fontaines et de colonnades[1]; il n'y manque guère que la nature.



DEUX HOMMES ASSIS SUR LE BORD D'UN TORRENT.

Abraham Genoels achevait à peine son tableau de *Minerve et les Muses*, qu'un désir, qui bien des fois déjà avait traversé ses rêves, lui revint tout à coup en tête. Il voulut admirer dans leur réalité pittoresque et sous le chaud rayon de leur vraie lumière ces campagnes romaines et ces ruines fameuses dont il avait si souvent entendu parler à l'Académie de Paris, mais que, pour y bien croire, il lui fallait voir de ses yeux et pour ainsi dire toucher de ses propres mains. Il se disposa donc à partir pour l'Italie. Toutefois le comte de Monterey, gouverneur des Pays-Bas, lui ayant demandé des modèles pour une vaste tenture de tapisserie, il dut satisfaire au désir du noble comte, et avec l'aide de quelques amis, il expédia rapidement une

[1] Abraham Genoels, dit Papillon de la Ferté, « sçavoit enrichir ses tableaux de détails agréables, qui suppléoient à ce que le local ne lui fournissoit pas. » *Extrait de la Vie des Peintres*, t. II, p. 215. « Les ordonnances de ses paysages, dit de son côté Mariette, ne sont pas fort naturelles et la touche en est maniérée, mais il ne laisse pas d'y avoir du bon dans ce qu'il a fait. » *Abecedario*, t. II, p. 292

besogne que, dans l'ardeur de ses ambitions nouvelles, il regardait peut-être déjà comme indigne de son pinceau. L'œuvre achevée, il se considéra comme libre et fit ses préparatifs de départ.

Genoels n'était pas homme à voyager seul. Il chercha des compagnons de route, et emmenant avec lui le sculpteur Pierre Verbruggen, le graveur Clowet et quelques autres amis, il quitta Anvers le 8 septembre 1674. Le voyage était déjà une fête, une de ces fêtes laborieuses comme Genoels les aimait. A peine arrivé, l'artiste flamand se mit à l'œuvre, visitant, le crayon à la main, la ville sainte et les ruines qui l'entourent. Dans cette campagne romaine qui souriait si fort à son tempérament académique, il reconnut les perspectives sévères qu'il avait si souvent entrevues dans ses songes. Travaillant plutôt pour sa propre édification que pour les plaisirs des autres, il fit un bon nombre d'études d'après nature, et multiplia surtout les dessins, croquis rapides tracés à l'encre de Chine, lavés au bistre ou même coloriés d'aquarelle. En même temps il sentit renaître en lui un goût des plus vifs pour un genre dans lequel il s'était déjà essayé avec succès, la gravure à l'eau-forte. Il n'est pas sans intérêt de feuilleter aujourd'hui le recueil des estampes qu'il a gravées à Rome. Plusieurs d'entre elles sont datées de 1675 et de 1676. Elles sont ordinairement signées *A. Genoels aliàs Archimedes*, surnom bizarre qui avait été donné à l'artiste par la joyeuse bande de peintres flamands établis en Italie et qu'il avait d'ailleurs accepté avec une sorte d'orgueil candide, lui l'habile théoricien, l'exact professeur de perspective.

Les eaux-fortes de Genoels ne paraissent pas d'ailleurs révéler en lui une organisation d'artiste bien puissante et bien fougueuse. Le plus souvent sa pointe délicate se contente d'égratigner légèrement le cuivre. Genoels est un homme sage, adroit; mais, plus ingénieux que fort, il semble plus touché de la disposition heureuse des lignes que de la poésie de l'effet. L'élément architectural joue un très-grand rôle dans ses paysages. On n'y voit que villas lointaines, temples au fronton symétrique, longues colonnades découpant sur l'horizon leur silhouette précise, chapiteaux brisés où s'attachent le lierre et la ronce. D'autres fois Genoels nous introduit dans ces beaux jardins semi-italiens, semi-français qui, dans la froide régularité de leurs lignes sévères, font si bien comprendre le règne de Louis XIV; ce sont des arbres plantés en quinconces, des pièces d'eau se creusant un lit à angles droits dans des gazons fraichement tondus, d'immenses escaliers aux marches égales, et là-bas, sous les charmilles strictement taillées, de blanches statues, divinités silencieuses de ces muettes solitudes. Qui sait si ces perspectives solennelles de jardins et de villas ne sont pas le triomphe de Genoels? Il y montre une grande sûreté d'exécution, une placidité de manière qui convient au sujet, un goût large et pur dans le jeu des ombres et des rayons. Genoels semble avoir voulu donner du sentiment à la méthode et à l'ordre de la poésie.

Ainsi pendant son séjour à Rome, l'artiste flamand fut plutôt graveur que peintre. Il n'y fit qu'un très-petit nombre de tableaux à l'huile, bien que les amateurs vinssent parfois frapper à la porte de son atelier. Descamps nous apprend toutefois qu'il peignit trois paysages pour le cardinal Rospigliosi, dont il fit également le portrait. Moins heureux, le marquis del Corpio ne put obtenir que deux tableaux. Aussi les paysages de Genoels sont-ils singulièrement rares en Italie.

Sa provision d'études achevée, Genoels songea à rentrer en Flandre. Le 25 avril 1682, après une absence qui avait presque duré huit ans, il quitta la terre italienne, chargé de dessins, de gravures et même de moulages d'après l'antique. En traversant la France, il fit don d'un paysage à Colbert; il en offrit un autre à son protecteur Lebrun, et sans s'arrêter davantage auprès de ses anciens confrères, il alla droit à Anvers, où il arriva le 8 décembre et qu'il ne devait plus quitter. Bien qu'il fût encore dans la force de l'âge, il ne peignit plus que dans de rares occasions; il aima mieux revenir à la gravure, et pendant les premières années de son séjour en Flandre, il acheva un certain nombre d'eaux-fortes aussi fines et surtout aussi italiennes que celles qu'il avait faites à Rome en présence de la nature et des monuments eux-mêmes. Ces gravures, il les signa encore de son surnom d'Archimède, et pour mieux le mériter, il donna à quelques écoliers intelligents des leçons de mathématiques et de perspective. Cependant l'âge vint; et bien qu'en 1718 il eut encore la main assez sûre pour dessiner à la plume et à l'encre de Chine ces deux *Vues d'un parc* qui ont fait partie du cabinet du comte Thibaudeau, Genoels dût s'arrêter enfin

et il se laissa peu à peu oublier. Débris vivant de la plus belle époque du règne de Louis XIV, il entra, sans le bien comprendre, dans le dix-huitième siècle, qui, tourmenté d'un autre idéal, ne le comprenait pas davantage : personne ne songeait plus à lui, lorsque, le 10 mai 1723, on apprit qu'il était mort.

Ainsi s'acheva dans le silence et dans la solitude cette vie active et toujours occupée. Genoels avait beaucoup travaillé, et cependant — si l'on excepte le recueil de ses eaux-fortes — il laissait peu de chose. Il n'a du moins attaché son nom au souvenir d'aucune œuvre originale et durable. Collaborateur anonyme de Lebrun, inventeur obscur de modèles de tapisseries, il a été annihilé par les puissants, comme un petit



PAYSAGE.

ruisseau est absorbé par un grand fleuve. Lorsqu'il a voulu produire seul, il a peint quelques portraits d'une valeur secondaire et des paysages qui, laborieusement combinés en vue d'un succès académique, n'ont jamais eu la fraîcheur, la poésie de la vraie campagne. Genoels, oublieux de ses origines flamandes, a trop aimé le style italien du dix-septième siècle et pas assez les réalités agrestes de la nature de tous les temps. Professeur habile, il a appris aux écoliers de bonne volonté la perspective et la loi rigoureuse de la lumière. Et qui sait si l'enseignement de ces choses n'était pas sa meilleure aptitude et sa force secrète? .. Il est certain qu'en étudiant de près le désordre trop savant des compositions de Genoels et la symétrie harmonieuse et froide de ses lignes, on croit parfois reconnaître en lui, sous l'enveloppe du paysagiste, la rigidité sévère d'un géomètre mal déguisé.

PAUL MANTZ

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les tableaux d'Abraham Genoels sont assez rares. L'artiste flamand a sans doute eu sa part dans l'œuvre de plus d'un maître illustre; il a travaillé avec Lebrun et Van der Meulen et il a puissamment contribué à l'exécution des modèles destinés aux Gobelins; mais il ne reste de lui qu'un petit nombre d'œuvres originales et authentiques. Nous ne pouvons indiquer que les peintures suivantes :

Musée d'Anvers. — *Minerve et les Muses.* D'après le catalogue de cette collection, ce tableau aurait été peint par Genoels en collaboration avec Kierings; mais cette indication ne paraît pas fondée, puisqu'on ne connaît aucun peintre de ce nom qui ait vécu en même temps que Genoels et ait pu travailler avec lui. Cette composition provient de l'ancienne Société de Saint-Luc, à laquelle elle avait été donnée par l'auteur lors de son départ pour l'Italie en 1673. Dans son *Voyage pittoresque de la Flandre*, Descamps en parle comme d'un « assez bon tableau. »

Musée de Versailles. — *Le Château de Marimont*, modèle destiné à être exécuté en tapisserie.

Musée de Montpellier. — *Paysage.* Un voyageur se repose sur le gazon. On voit dans le fond des fabriques entourées de pins et de cyprès. Ce tableau a été gravé à l'eau-forte par l'auteur. Il y aurait lieu de rechercher si ce paysage n'est pas le morceau de réception présenté par l'artiste à l'Académie de peinture en 1665.

Abraham Genoels a pris soin de graver lui-même la plupart de ses compositions. Presque toutes ces reproductions sont à l'eau-forte; mais, ainsi que le remarque Mariette, on a aussi de Genoels quelques paysages, « gravés d'une manière assez singulière, qui imite le dessin, et qui a été pratiquée avant lui par La Belle. » A.-F. Baudoins ou Baudewyns a reproduit d'après ses dessins quelques vues de jardins et de villas italiennes. Le cabinet des Estampes ne possède que deux de ces planches; mais elles sont lumineuses et larges, et donnent une excellente idée des originaux. Mariette parle aussi, dans les notes de son *Abecedario*, de cinq paysages, en rond, gravés par Chatillon d'après Genoels, et il ajoute : « Ils sont mal exécutés et appesantis d'ouvrage. »

Si les tableaux d'Abraham Genoels sont devenus rares; il n'en est pas de même de ses dessins. Les collections célèbres du dix-huitième siècle en contenaient un assez bon nombre, et aujourd'hui encore on en voit passer quelquefois dans les ventes publiques. Cinq paysages, dessinés à la plume, ornaient le cabinet du prince de Ligne. M. Paignon-Dijonval n'en possédait pas moins de dix-neuf, parmi lesquels nous nous contenterons de citer :

Vue d'une grotte ornée à l'extérieur de quelques arbres; au bas, deux figures assises; dessin à la plume, colorié d'aquarelle.

Deux autres *Vues de grottes*, à la plume, lavées d'encre de Chine.

Vue intérieure d'une caverne, dessin lavé au bistre.

Quatre petites vues : forteresse sur le bord d'une rivière; intérieur d'un grand jardin; ruines d'un pont de pierre, etc., dessins à la pierre noire lavés d'encre.

Quatre Paysages ornés de fabriques dans le goût antique. Dessins à la plume.

Nos recherches ne nous fournissent aucun renseignement sur les prix atteints dans les ventes publiques par les tableaux de Genoels. Il est vrai de dire que ses paysages sont quelquefois attribués à Francisque Milé. Nous sommes un peu plus heureux pour les dessins et nous pouvons citer :

Vente Neyman, Paris 1776. — *Un très joli paysage avec rochers, lointains et chute d'eau.* Sur le devant, Saint-Jérôme en prière. Dessin à la plume et au bistre. 6 pouces sur 7. 29 livres.

Vente Thibaudeau (avril 1857). — *Tobie et l'Ange*, paysage à la plume et lavé d'encre de Chine. — 13 fr.

Vue d'un parc. Un escalier de quatre marches est placé à droite près de grands rochers formant grotte. Signé *A. Genoels alias Archimedes fecit ætatis* 78 A° 1718 *Augustus* 26. — 25 fr.

Autre vue d'un parc. Deux figures sont assises au premier plan. Ce dessin est également daté de 1718. — 10 fr.

Petit Paysage héroïque. Sur la droite, une rivière passe en formant cascade, sous une grande pierre plate, au-dessus de laquelle on aperçoit quelques figures. Dessin à la plume sur papier blanc. — 8 fr. 50 cent.

Nous reproduisons les divers monogrammes de Genoels, d'après ses eaux-fortes et tableaux, et sa signature à l'Académie française :

A.gen   A. Genoels

Imp. Penard et Cie. rue Damiette. 2.



École Flamande. *Paysages.*

CORNEILLE HUYSMANS (DIT DE MALINES)

NÉ EN 1648. — MORT EN 1727.



A l'exception du beau pays de Liége et des montagnes de Namur, la Belgique est une contrée peu accidentée, monotone, qui peut bien éveiller l'amour de la nature, mais qui ne saurait faire naître le sentiment du grand paysage. Le Flamand des environs d'Anvers, de Vilvorde ou de Malines, peut arriver sans doute à la grâce d'un paysage familier, prêter de l'intérêt aux cabanes et aux ponts rustiques, rendre pittoresque la physionomie de quelques troncs d'arbres noueux, penchés sur une immobile flaque d'eau ; mais il lui sera bien difficile d'atteindre à la poésie des grands effets. Comment pourrait-il deviner la majesté des bois héroïques, et traduire, sans l'avoir reçue, l'impression que produisent les vastes ombrages, le mouvement et la déchirure des terrains, les pierres éboulées, les ravins obscurs et profonds?... Cependant, contre toute apparence, il s'est trouvé un peintre qui, au milieu d'une campagne unie, a su voir ou imaginer une grande nature : ce peintre, c'est Corneille Huysmans, de Malines.

Lorsqu'on se trouve perdu dans une forêt haute et sombre, et qu'on chemine depuis longtemps sans

retrouver la campagne, sans apercevoir le ciel autrement que par échappées, à travers les cimes du hêtre. on éprouve une surprise charmante si tout à coup se rencontre une éclaircie qui laisse voir des *terrasses* égayées par un rayon de soleil. Cet accident ravive la promenade, délasse les yeux et rompt la monotonie des grandes masses obscures qu'on vient de traverser. Le poëte errant s'arrête avec plaisir à considérer les mousses de la terrasse, les petits cailloux que les torrents avaient entraînés et qui ont été retenus par une racine. La forêt encadre tout cela de ses rameaux et sert de fond à un point de vue qui n'est rien par lui-même et qui a pourtant un charme secret, inexplicable, préparé par la divinité du hasard. Pour atteindre à cette lande sablonneuse où l'on n'a rien à faire, il faudra descendre la pente de la forêt, traverser un gros ruisseau qui coule en grondant au pied des derniers arbres, et cela même donne du piquant à la situation. Qu'il faut peu de chose à la nature pour nous émouvoir et à la peinture pour nous ravir! Eh bien, cet agreste tableau, c'est presque toujours le paysage de Huysmans.

Il est à croire que la rencontre de ce double accident de lumière et de terrain lui fit pour la première fois une impression bien vive, car il existe fort peu de tableaux dans lesquels il n'ait peint avec amour sa colline préférée, monticule chétif où tout lui plaît, jusqu'aux moindres pierres jaunâtres ou tachées de mousses, que la prochaine pluie roulera au fond du ravin. Le sentiment qu'il voulut rendre, celui du moins qu'on éprouve à contempler ses tableaux, c'est un sentiment de liberté et de joie sauvage. On s'imagine respirer le parfum du genévrier et cette mâle exhalaison des bois qui fortifie la poitrine et favorise les élans de la pensée.

Corneille Huysmans, qu'on appelle toujours Huysmans de Malines, était né non pas à Malines, mais à Anvers, en 1648, au milieu de ce XVIIe siècle qui fut la brillante époque du paysage, l'époque de Ruysdael et de Claude, des deux Poussin et de Wynants. Corneille était fort jeune lorsqu'il perdit ses parents. Fils d'un architecte distingué, il avait été destiné par son père à l'étude de l'architecture; mais l'éducation du jeune orphelin étant échue à un de ses oncles, celui-ci le fit entrer dans l'école de Gaspard de Witte, peintre de paysage. Peu de temps après, quelques tableaux de Van Artois frappèrent d'une telle admiration l'élève de Gaspard, qu'il alla sur-le-champ se présenter à Bruxelles chez Van Artois et le demander pour maître. Van Artois était un gentilhomme dont les manières étaient aussi grandes que son style; il accueillit Huysmans avec grâce, le prit dans sa maison, et le chargea d'aller dessiner d'après nature de beaux arbres et de belles eaux, car il était surtout peintre de rivières et de forêts. Ces études furent utiles sans doute à Van Artois qui menait l'existence d'un seigneur; mais elles profitèrent beaucoup à Huysmans et formèrent le fonds où il devait puiser plus tard la composition de ses paysages, bientôt supérieurs à ceux de son maître, quand, devenu maître à son tour, il quitta Bruxelles pour se fixer à Malines et n'en plus sortir.

Le mérite le plus saillant dans les paysages de Corneille Huysmans, comme dans Van Artois, comme aussi dans Louis de Wadder, c'est un sentiment du grandiose qui est tout à fait inattendu. A l'inverse des Hollandais, qui sont pourtant leurs si proches voisins, les artistes brabançons n'ont pas eu besoin de voir l'Italie pour rencontrer, je ne dis pas précisément le style, mais une sorte d'inspiration qui en tient lieu. Leurs arbres s'élancent jusqu'aux nues, étendent leurs verts rameaux dans toute la largeur de la toile et semblent à l'étroit dans la bordure qui les encadre. Il y a cette différence entre eux et les Italiens, ou si l'on veut, entre eux et notre Claude, que le ciel tient peu de place dans la composition des Flamands. Les nuages floconneux, les coins d'azur sont ménagés, surtout chez Huysmans de Malines, uniquement pour détacher les nobles profils du feuillage. Le premier rôle est évidemment réservé à la terre. La nuance délicate qui distingue les heures du jour, les phénomènes de la lumière, ne sont pas les objets de la préoccupation du peintre. Au contraire il nous fait errer dans les campagnes ombreuses, par ces temps un peu couverts où l'on ne veut pas savoir l'heure; il nous intéresse à la nature du sol, à la libre fortune de sa végétation et aux larges plantes qui poussent sur le premier plan du tableau; il nous entraîne avec lui dans les fourrés, nous fait passer sur des troncs d'arbres que les bûcherons ont abattus la veille, et tout cela pour nous conduire à cette colline sablonneuse, sillonnée de fentes, ravagée par les orages, dont tout le charme consiste en un peu de mousse mêlée de gravier, sur lesquels vient de tomber un regard du soleil.

Un des caractères de Huysmans de Malines — et en cela il se distingue de tout le monde — c'est que,

sous ses grands arbres qui semblent faits pour prêter leur ombrage à des héros, il n'introduit que des figures vulgaires : ce sont des pâtres menant boire leurs vaches dans un ravin encaissé qui termine la forêt; quelquefois ce sont des travailleurs qui ont dépouillé leur habit et s'emploient à ébrancher un chêne. De sorte que s'il y a une intention de style, elle se manifeste dans le paysage et jamais dans les figures qui



LE RAVIN.

l'animent. La présence de ces rudes habitants imprime au tableau de Huysmans, en dépit de la belle nature de ses arbres, une physionomie agreste toute particulière. Cela ne ressemble ni à la riante pastorale de Berghem, ni à la mélancolie de Ruysdaël, ni au grand goût un peu sauvage de Both d'Italie. Au premier coup d'œil, on croirait que des bois si majestueux doivent recéler dans le mystère de leurs ombrages quelqu'un de ces temples où la prêtresse merveilleuse des temps antiques rendait ses oracles; mais on n'y rencontrera ni les colonnades arrondies de Cythère, ni la fontaine qui invite au repos les nymphes de la suite de Diane; seulement on découvrira peut-être dans la demi-clarté d'un carrefour le toit d'une simple cabane, rustique asile des braconniers.

Les figures de Huysmans étaient dessinées avec tant de naturel, si bien posées, touchées avec tant de facilité et d'adresse que les paysagistes de son pays avaient souvent recours à son pinceau pour les figures dont ils voulaient peupler leurs prairies. Le célèbre Van der Meulen, lors d'un voyage qu'il fit à Bruxelles, sa patrie, voulut visiter Huysmans, et il le trouva digne d'être présenté à Louis XIV. On le sait, Van der Meulen avait été appelé et retenu en France par les offres de Colbert, par les pensions et le sourire du roi.

En voyant que les paysages de Huysmans avaient le caractère de la grandeur, il pensa qu'un tel artiste était fait pour être apprécié à la cour de Versailles, que la représentation de ces beaux arbres, étudiés par le peintre dans la forêt de Soignies[1], conviendrait à merveille sur les toiles où lui, Van der Meulen, il peignait les campements, les siéges, les pompeuses marches de Louis XIV et les carrosses qui conduisaient Montespan à la guerre comme à une fête. Mais le naïf artiste ne voulut point quitter Malines, il motiva son refus sur ce qu'il ignorait la langue française et n'aimait que celle de son pays. Cependant, à la sollicitation de Van der Meulen, il peignit pour ce maître, avec une étonnante franchise de pinceau et beaucoup de vigueur dans le coloris, les *Vues topographiques de Luxembourg et de Dinant* et les environs de ces deux places fortes. Prises d'un point très-élevé, ces *Vues* se déroulent, se comprennent clairement; mais l'exactitude du plan n'ôte rien au charme de l'art. Depuis près de deux siècles que ces tableaux sont au Louvre, tout le monde les admire, et il est bien difficile d'y soupçonner le mélange de deux palettes, tant il y a d'harmonie entre la cavalerie de Van der Meulen et les fonds de Huysmans.

Il reste aujourd'hui peu de compositions de ce grand paysagiste d'après lesquelles on puisse juger de son vrai mérite, la plupart de ses tableaux ayant poussé au noir, par suite de la funeste habitude où il était de les peindre sur des toiles imprimées en rouge. Lorsqu'on trouve un tableau bien conservé de ce maître, on ne saurait y attacher trop de valeur. Le clair-obscur y est conduit dans le sentiment de Rembrandt, c'est-à-dire que la lumière y étant très-épargnée y est aussi très-brillante. La pâte en est dorée comme celle de la *Ronde de nuit*. La touche a une largeur facile qui semble appartenir à un peintre d'histoire, et si l'effet du paysage est imposant, ce n'est pas aux dépens de la vérité. J'ai vu des Huysmans rappeler si bien la nature, qu'en les apercevant au détour de l'escalier d'un palais, on les eût pris pour des fenêtres ouvertes sur la campagne. Maintenant quand on songe que la longue vie de Corneille s'est écoulée à Malines, qu'il vécut et peignit dans cette ville jusqu'à l'âge de soixante-dix-neuf ans, car il y mourut en 1727, on est surpris sans doute qu'il ait parfois les fières allures du Guaspre, et qu'il se soit élevé si aisément de la familiarité flamande à l'héroïque poésie des grandes forêts; mais cela même prouve que l'art est vraiment en nous. La nature n'est que le clavier où chacun vient à son tour exprimer les sentiments de son cœur.

[1] Descamps, *la Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, tome III.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Lebrun, le célèbre appréciateur de tableaux, disait avec raison de C. Huysmans que c'était un des paysagistes flamands qui avaient mis le plus d'effet et de piquant dans leurs ouvrages.

Si l'on excepte le musée du Louvre, qui possède quatre riches paysages de Huysmans; la galerie de Munich, qui en renferme aussi quelques-uns, et un port de mer; le musée de Bruxelles, où l'on remarque un paysage de ce maître orné de figures; le musée et les églises de Malines, qui comptent plusieurs de ses compositions; et les tableaux de Van der Meulen, où il a souvent peint de forts beaux paysages, Huysmans a vu fermer sur ses œuvres les portes des autres galeries publiques de l'Europe, injustice dont le vengent les collections particulières, lorsque ses toiles sont d'une dimension logeable.

Voici un relevé du prix des tableaux de Huysmans :

A la vente du chevalier Larroque, Paris, 1745, deux paysages de C. Huysmans furent vendus avec leurs bordures en bois sculpté et doré 60 livres 2 sols. Deux autres, dans le même état, 18 livres 2 sols.

Le cabinet de M. de Mesnard renfermait deux paysages faisant pendant, ornés de figures et animaux; ils furent adjugés pour la somme de 80 livres les deux. Cependant justice fut rendue à ce maître : à la vente de M. de Calonne, en 1788, un paysage orné de fabriques, de figures et animaux, 17 centimètres de hauteur sur 23 centimètres, fut adjugé au prix de 2,412 francs.

Il n'était pas donné aux tableaux de ce maître de se maintenir longtemps dans la faveur des amateurs. En 1823, à la vente Saint-Victor, un tableau de C. Huysmans, d'un ton chaud, orné de fabriques, figures et animaux, fut abandonné pour 42 francs.

A celle de M. Brun, en 1841, un magnifique paysage de ce peintre, que l'appréciateur compare au tableau des Bûcherons du musée du Louvre, ne fut vendu cependant que 150 francs; le pendant monta à 180 francs.

L'année suivante, un paysage de C. Huysmans fut vendu 121 francs à la vente de M. Étienne Leroy. En 1845, deux tableaux de ce maître furent adjugés à 131 francs à la vente de M. Meffre.

Les œuvres de Huysmans n'ont pas été gravées; nous n'avons vu ni signature ni marque au bas d'aucun de ses tableaux. Brulliot n'a pas été plus heureux dans ses recherches.



École Flamande. *Paysages.*

FRANZ VAN BLOEMEN

NÉ EN 1656. — MORT VERS 1748.



BLOEMEN DUPRÉ

Et lui aussi il a vécu en Arcadie !... Il était presque enfant lorsqu'il quitta les vertes prairies de la Flandre, curieux, comme tant d'autres l'avaient été avant lui, d'admirer la campagne italienne et ses paysages enchantés. Venu à Rome pour y étudier quelques jours, il y resta toute sa vie. Dès qu'il eut vu ce pays sans pareil, dès qu'il eut parcouru ces collines où tant de ruines fameuses ajoutent au charme de la nature leur austère poésie, il fut séduit, il fut perdu. Franz van Bloemen a peint les environs de la ville éternelle ; il en a représenté les montagnes aux profils sévères, les lointains dorés par le soleil, et le talent qu'il fit paraître dans l'interprétation de ces perspectives lumineuses lui mérita le surnom d'*Orizzonte*, plus doux sans doute à prononcer pour des lèvres italiennes que le nom barbare qu'il tenait de son père. A vrai dire,

l'artiste flamand fut presque heureux qu'on le débaptisât; le surnom que ses camarades lui donnèrent, il l'accepta comme un titre de gloire, et désormais oublieux de son pays, il finit par se croire Romain.

Il était pourtant né à Anvers, ce peintre qui devait faire si bon marché de sa nationalité et du génie particulier à sa race. Johan ou Julius Franz van Bloemen, venu au monde en 1656, appartenait vraisemblablement à une famille d'artistes; car nous savons qu'en cette même année, un certain Adrien van Bloemen, qui n'a d'ailleurs laissé aucune trace dans l'histoire de l'art, était entré à l'atelier du peintre de marines Johan Peeters d'Anvers, et il est naturel de supposer qu'un lien de parenté plus ou moins direct rattachait l'un à l'autre les deux artistes qui portaient le même nom. Du reste, Franz van Bloemen avait deux frères qui, tous les deux, furent peintres : Peeter, l'aîné, l'avait précédé dans la carrière des arts, et il n'est pas douteux que son exemple n'ait exercé sur sa vocation une influence déterminante.

On ne sait pas exactement quel fut le maître de Franz van Bloemen. Mariette, qui lui a consacré quelques lignes dans les précieuses notes de son *Abecedario*, lui donne pour guide Antoine *Gheban*. Sous ce nom défiguré, il faut sans doute reconnaître celui d'Antoine Goubau, peintre habile, qui eut aussi l'honneur d'enseigner à notre Largillière le maniement du pinceau. Les deux toiles de Goubau que possède le musée d'Anvers révèlent un artiste qui peignait largement et à coup sûr. Bien que son genre le plus habituel consistât dans des sujets de conversations ou des scènes familières, il savait, au besoin, faire mouvoir ses figures au milieu d'un paysage plein de réalité, ou grouper à l'angle d'une rue leurs vigoureuses silhouettes. Goubau avait longtemps travaillé en Italie; il était donc, à tous les points de vue, en mesure de donner d'excellentes leçons à son jeune écolier.

Dès que van Bloemen sut se servir des outils du peintre, il se mit en route. Bien que nous ne sachions pas avec précision à quelle époque il arriva à Rome, nous pouvons assurer qu'à ce moment le paysagiste par excellence, ou, pour parler plus exactement, celui dont les amateurs prisaient le plus la manière, c'était le Guaspre. Lorsque ce maître célèbre mourut (1675), van Bloemen avait dix-neuf ans; il n'est donc pas impossible que le jeune artiste ait pu le connaître et le voir à l'œuvre en ses derniers jours; mais, par contre, il est certain qu'il n'a pu recevoir les conseils d'un peintre qui passe pour avoir exercé quelque influence sur son talent, Adrien van der Kabel. Ce dernier avait été s'établir à Lyon vers 1670, et il ne paraît pas qu'il soit retourné à Rome. Mais ses œuvres figuraient avec honneur dans les collections des curieux, et le jeune Flamand put les étudier à loisir, en même temps que celles de Guaspre et du Poussin, le créateur véritable du paysage héroïque. En parcourant la campagne romaine, il reconnut aisément, dans les beaux sites qu'il avait sous les yeux, les motifs pittoresques que les peintres à la mode lui avaient, par avance, rendus familiers en les reproduisant dans leurs compositions sévères. Etudia-t-il la nature? Les biographes l'affirment, et il serait malséant de ne pas les en croire sur parole; mais nous sommes assuré que si van Bloemen fut touché de la splendeur lumineuse du ciel ,de la fraîcheur des cascades écumantes, de la majesté des arbres aux feuillages emmêlés, il fut séduit bien davantage par le mérite des représentations que ses glorieux maîtres en avaient faites. Il n'était pas, — son œuvre le prouve, — un naïf amant des solitudes agrestes, un observateur candide épris de la fête éternelle que la grande enchanteresse offre aux yeux de ceux qui lui demandent son secret; préoccupé du désir de bien faire, ce qui, pour lui, se bornait à faire comme tout le monde, van Bloemen était un paysagiste de cabinet. Il étudia donc son art bien moins devant les spectacles de la nature ou dans les émotions de son cœur que dans les ouvrages des maîtres consacrés : c'est là qu'il chercha, pendant toute sa vie, son inspiration et son idéal.

« Franz van Bloemen, dit Descamps, fit voir, dès ses premiers tableaux, qu'il avait déjà pénétré bien avant dans les secrets de son art. » Aussi obtint-il, dès le début, l'estime des connaisseurs et le respect de ses camarades. Nous avons déjà eu l'occasion de parler bien des fois de la société que les artistes flamands et hollandais avaient formée à Rome. Pour ces exilés venus de contrées si lointaines, cette association, qui est restée célèbre sous le nom de *Bande académique*, faisait revivre, dans sa douce confraternité, les gildes du pays natal. Franz ne tarda pas à être admis dans le groupe d'artistes auquel son frère Peeter était déjà affilié ; et dès lors, — c'était d'ailleurs un usage sacré, — il fallut désigner les deux van

Bloemen par des surnoms différents. Peeter, qui peignait volontiers des batailles, et qui resta toujours un peu Flamand, fut appelé *Standaert*. Quant à Franz, il reçut un nom italien, et il avait à peine achevé quelques-uns de ces tableaux où il se montrait si habile à rendre les dégradations fuyantes des lointains lumineux, que tous ses camarades le nommaient *Orizzonte*. Le surnom lui resta, et fit presque oublier son nom véritable. Les écrivains italiens l'ont adopté et s'en servent encore : lorsqu'ils parlent de *monsù Orizzonte,* c'est Franz van Bloemen qu'ils veulent désigner. Pour lui, il accepta gaiement ce nom nouveau et s'en servit plus d'une fois pour signer ses œuvres. Il fit plus : il se voyait si bien accueilli de tous, il se sentait si



PAYSAGE (Musée du Louvre).

heureux dans ce pays de la lumière et des vastes perspectives, il trouvait à chaque pas de si beaux sites à reproduire, et, dans les galeries des grands seigneurs romains, tant de tableaux à imiter, qu'il oublia peu à peu l'Escaut et ses bords humides, et que, fils adoptif des régions heureuses « où résonne le *si*, » il désapprit bientôt sa langue maternelle.

Assurément il eut tort. C'est notre conviction profonde qu'un artiste, si bien doué soit-il, ne rompt pas impunément avec toutes les traditions de la nationalité à laquelle il appartient, avec tous les instincts de sa famille et de son pays. A ces changements de religion et de patrie, le talent perd toujours quelque chose, l'originalité s'en va, les sources vives de l'inspiration se tarissent peu à peu, et tel qui, dans la mesure de ses forces, eût pu devenir un artiste libre, et presque un maître, n'a bientôt plus que les faciles mérites d'un imitateur heureux. Cette inévitable déchéance, cette triste diminution morale, que tant d'autres avaient subies avant lui, van Bloemen les subit à son tour. Les paysagistes flamands sont volontiers coloristes :

cette qualité lui fit défaut ; volontiers aussi ils ont une manière puissante et large : van Bloemen adopta un procédé plus méticuleux et plus froid. Gagna-t-il quelque chose à ce jeu plein de périls? L'examen de son œuvre va nous le dire.

Van Bloemen fut autrefois très à la mode en France : aussi, bien qu'il n'ait jamais travaillé qu'en Italie, est-ce dans nos collections nationales qu'il faut aujourd'hui chercher les plus importantes productions de son pinceau : les musées de province en montrent de nombreux échantillons, et le Louvre n'a pas moins de six tableaux de sa main. C'est beaucoup, c'est trop peut-être ; car un seul des paysages de van Bloemen suffirait à faire connaître sa manière. C'est qu'en effet, si ses compositions ont un mérite, ce n'est pas celui de la variété. Le système de ce maître, qui fut toujours plus érudit qu'inspiré, consiste à disposer dans un ordre plus ou moins différent des motifs pittoresques dont nous ne prétendons pas discuter l'intérêt, mais qui sont malheureusement presque toujours les mêmes. Le rocher aux formes symétriques, la tourelle à demi ruinée, la cascade à l'écume blanchissante, la silhouette sévère d'une ville romaine, le tronc d'arbre étendu tout exprès au bord de la route pour servir de siége au philosophe perdu dans sa rêverie : tels sont les éléments principaux dont dispose, je ne dirai pas la fantaisie de van Bloemen, mais sa mémoire. Dans la combinaison savante de son paysage académique, Orizzonte ne manque pas de donner place à quelques personnages qui portent, parfois avec un peu de maladresse, l'austère costume de l'antiquité. Ici ce sont des bergers qui gardent leurs troupeaux ou préludent à des danses rustiques ; là, de jeunes filles qui viennent de remplir à la source voisine leurs vases aux formes grecques ; plus loin, un vieux pâtre qui, appuyé contre une colonne brisée, regarde le soleil se coucher derrière les montagnes et rêve à la brièveté des heures. Le plus souvent, van Bloemen a pris la peine de peindre lui-même les figurines qui *étoffent* ses paysages, et il n'y a pas trop mal réussi. Quelquefois au contraire, il a confié ce soin à un autre pinceau. Pilkington fait mention d'un tableau de van Bloemen qui appartenait au marquis de Hastings, et dont les figures avaient été peintes par Sébastien Conca, ce disciple maniéré de Solimène[1]. Nous n'avons pas vu ce paysage, et nous éviterons sagement d'en rien dire, mais il nous semble que, mieux que tout autre, le peintre flamand était en mesure d'animer par des personnages convenables ses compositions agrestes. Dans ses œuvres bien venues, les acteurs sont faits pour le décor : ils se promènent noblement, ils se reposent avec emphase dans ses campagnes un peu théâtrales.

Ainsi Franz van Bloemen a peint l'Italie du Guaspre, et non l'Italie de la réalité. Mais s'il ressemble au beau-frère de Poussin, à van der Kabel, à Francisque Millet, par les motifs qu'il leur emprunte et par le caractère de sa composition correctement rhythmée, il se sépare un peu de ces maîtres par l'exécution. Le Guaspre et ceux qui, comme lui, ont aimé les sombres verdures, sont souvent un peu noirs : van Bloemen se plaît aux colorations plus tendres ; ses forêts et ses prairies sont parfois d'un vert assez lumineux, assez printanier ; les montagnes lointaines qui, dans le fond de ses tableaux, dessinent un horizon « fait à souhait pour le plaisir des yeux » sont souvent voilées de tons bleuâtres qui ne manquent ni de justesse, ni de poésie ; ses terrains, artistement modelés, ont de la vigueur et du relief ; enfin les feuillages de ses arbres, quoique bien monotones dans leur dessin, sont d'ordinaire touchés assez largement, et quelquefois même avec une négligence libre et aventureuse qui semble annoncer déjà les procédés décoratifs que le dix-huitième siècle allait mettre en honneur.

Et ceci ne doit surprendre personne : par la seconde moitié de sa longue carrière, Franz van Bloemen appartient à l'école spirituelle et inexacte qu'illustrèrent Lucatelli, Panini et bien d'autres encore. Il les a connus, il les a vus à l'œuvre, et les gentilshommes romains, les cardinaux, les papes eux-mêmes l'associèrent plus d'une fois à ces maîtres dans l'exécution de travaux importants. Van Bloemen peignit deux grands paysages pour la décoration du *Casino* construit par l'architecte Fuga, dans les jardins du palais pontifical, à Monte Cavallo[2]. Le palazzo Colonna, si largement pourvu qu'il fût déjà des chefs-d'œuvre

[1] Pilkington. *Général dictionary of painters.* 1840. p. 56.

[2] Filippo Titi. *Descrizione delle Pitture esposte in Roma.* 1763, p. 311.

de toutes les écoles, s'ouvrit à ses productions[1] ; Mariette nous apprend enfin que le marquis Palavicini avait placé plusieurs de ses tableaux dans la galerie où il conservait des paysages des plus habiles maîtres, et il ajoute « qu'ils s'y soutenaient. » C'était certes un grand honneur, et tout autre que Van Bloemen se fût contenté de ce triomphe.

Toutefois, l'ambition de l'artiste flamand exigea davantage. A l'exemple de la plupart des peintres de cette époque, il s'essaya dans la gravure. D'après les recherches des iconographes, son œuvre se composerait



PAYSAGE.

de six eaux-fortes, qui sont assez rares ; mais le Cabinet des estampes, à Paris, es possède, et nous avons pu les étudier à notre aise[2]. Ce sont des paysages d'un aspect assez froid : l'architecture et la statuaire

[1] Vasi, *Itinéraire de Rome*. 1825, t. I, p. 306 et 308.

[2] Voici l'indication des eaux-fortes gravées par Franz van Bloemen :

N° 1. — *L'Obélisque*. Au fond, une église ; sur la droite, deux figures debout ; à gauche, quelques autres personnages.

N° 2. — *Les deux Statues*. Paysage dans lequel on remarque, à gauche, deux statues sur des piédestaux ; à droite, une dame se promène avec son enfant.

N° 3. — *La Fontaine au sommet de l'escalier*. Dans le bas, deux gentilshommes portant le costume du dix-septième siècle.

N° 4. — *Le Moine*. Au fond, de grands arbres et des édifices surmontés de statues. Sur le devant, un moine debout

y jouent un grand rôle. Dans ces vues de jardins à l'italienne, van Bloemen prodigue les escaliers, les obélisques, les fontaines. De petites figures, maladroitement dessinées, se promènent à l'ombre de ses arbres ou se reposent sous ses portiques : quelques-unes sont vêtues à la mode du temps de Louis XIV, et c'est là une singularité dans l'œuvre d'un maître qui professait pour l'antiquité un culte aussi exclusif. Mais combien l'exécution de ces planches révèle une main incertaine et timide !... Si van Bloemen est peu coloriste dans ses tableaux, il l'est moins encore dans ses gravures. Les ciels et les terrains, les fonds et les premiers plans, tout y est du même ton, tout s'efface et s'endort dans une coloration grise et sans accent. Van Bloemen n'a donc obtenu, dans l'eau-forte, que des résultats médiocres, et c'est pour cela sans doute qu'il a renoncé si vite à la pratique de cet art difficile.

Mais, quel qu'ait été son insuccès dans ce genre, sa renommée de peintre n'en fut point diminuée, et les étrangers continuèrent à se disputer ses ouvrages. A l'heure où Mariette écrivit la trop courte note qu'il lui a consacrée, van Bloemen avait la réputation d'être le plus habile paysagiste qui fût à Rome. Aussi resta-t-il en Italie, supposant avec raison que s'il était retourné en Flandre, il lui eût fallu pour se faire connaître et pour se faire aimer de ses compatriotes tenter un effort nouveau, rapprocher sa manière de celle que Huysmans de Malines avait mise à la mode, et, pour ainsi dire, recommencer sa vie. Son imagination épuisée, son grand âge, ne lui eussent pas permis un pareil tour de force : il demeura donc dans le pays qui l'avait si généreusement accueilli, et c'est à Rome qu'il mourut, vers 1748 [1].

Ainsi, Franz van Bloemen survécut à ses deux frères. L'aîné, Peeter, dont nous avons déjà dit un mot, était né à Anvers en 1649. Il avait précédé Franz en Italie, mais il garda de son pays un souvenir plus durable, et il y revint bientôt. En 1699, il fut nommé directeur de l'académie, ou plutôt de la gilde des peintres de sa ville natale, et l'on sait qu'il mourut en 1719. A certains égards, Peeter van Bloemen était mieux organisé que son frère : il avait du moins des aptitudes plus diverses, et traitait de préférence de plus difficiles sujets. Il se montrait particulièrement habile dans la peinture d'animaux. Lorsque van den Bossche exécuta le portrait équestre de Marlborough, c'est à Peeter van Bloemen qu'il confia le soin de peindre le cheval du fameux général anglais [2]. Standaert a fait aussi des batailles, des fêtes populaires dans les rues de Rome, des caravanes composées de Turcs qui ne brillent guère plus par la couleur locale que ceux de Berghem ou de Weenix ; enfin il a peint aussi des paysages où il n'a pas manqué, suivant l'usage de sa famille, d'accumuler des débris d'architecture, des statues mutilées, des bas-reliefs envahis par le lierre. Sa manière porte la trace d'un travail qui ne fut pas toujours facile ; on y sent l'effort, et sa peinture se recommande davantage par la persistance et le zèle que par les dons naturels de l'inspiration. Toutefois, dans ses tableaux réussis, le coloris ne manque ni de chaleur, ni de charme.

Un autre frère de l'Orizzonte a exercé la peinture, mais son œuvre ne nous est pas connu, et nous ne le citerons ici que pour mémoire. Norbert van Bloemen, né à Anvers en 1672, étudia son art en Italie, vraisemblablement sous les inspirations de ses deux aînés, et vint ensuite habiter Amsterdam, où il mourut,

cause avec un homme assis sur une pierre : au second plan, deux femmes et un enfant en costume du temps de Louis XIV.

N° 5. — *L'Homme au Panier.* Une rue aboutissant à une place au fond de laquelle on voit une église à deux clochers, un obélisque et diverses constructions : au premier plan, un homme porte sur l'épaule un panier suspendu au bout d'un bâton : plus loin, deux femmes debout causent avec un homme assis.

N° 6. — *Les trois Hommes sous une arche.* Vue de l'intérieur d'un cirque, prise d'une arche sous laquelle trois hommes sont en conversation.

Ces eaux-fortes sont signées *Franc. Van Bloemen det. Horizonti ;* mais elles ne sont malheureusement pas datées. On peut voir, sur les gravures d'Orizzonte, Huber et Rost, VI, p. 266 et le *Manuel du graveur* de M. Charles Le Blanc.

[1] La date de la mort d'Orizzonte n'a pu encore être fixée avec exactitude. Descamps le fait mourir vers 1740, le catalogue de la galerie Bréra en 1742, le comte Orloff en 1749. La date que nous indiquons, — sous toutes réserves cependant, — est celle qui a été adoptée par le docteur Waagen, dans son *Catalogue du musée de Berlin.*

[2] *Catalogue du Musée d'Anvers.* 1857, p. 420.

en 1746. Les biographes n'en savent guère plus long sur sa vie. Il peignit, sans parvenir à se faire une réputation, des portraits et des scènes de la vie intime, mais, comme son frère Peeter, il passe pour avoir eu plus de bonne volonté que de talent, et, tout en reconnaissant qu'il a étudié la nature avec une passion sincère, les écrivains qui, plus heureux que nous, ont pu voir des tableaux de sa main, lui reprochent de les avoir enluminés d'une couleur « fausse et crue. »

Des trois van Bloemen, Franz est donc celui qui a su se faire la meilleure renommée. A ce point de vue, il a peut-être agi sagement en demeurant en Italie; là, du moins, il était apprécié, compris, — et bien payé. Pour les amateurs de cette époque, pour les artistes qui avaient aimé le Guaspre, et qui regrettaient sa



LE PATRE ET LES VOYAGEURS.

grande manière, les paysages d'Orizzonte étaient une sorte de consolation et la poésie elle-même. Composés savamment, ils paraissaient inspirés, et quelques juges indulgents allaient jusqu'à trouver dans ces perspectives héroïques le mérite dont l'absence s'y fait peut-être remarquer davantage, — la vérité. Au commencement de ce siècle, les historiens de l'art ultramontain, considérant avec raison van Bloemen comme un des leurs, en parlaient encore avec une sympathie enthousiaste. Les éloges que lui décerne Ticozzi ont de quoi surprendre les esprits sérieux qui n'accordent pas leur admiration au hasard. *I suoi paesaggi*, écrit-il, *sono di una straordinaria bellezza, avendo saputo maravigliosamente esprimere i naturali effetti dell'acqua che si alza in vapori nelle cadute, dell'iride, delle nebbie, dell'aurora,* etc... Mais si ces éloges ont bonne grâce en cette langue où tout est charmant, même le mensonge, ils seraient intolérables en français. L'appréciation de Ticozzi ne saurait donc être celle de la critique moderne. Pour nous, van Bloemen est un émigré, et presque un déserteur : en prenant du service dans l'école italienne, il a perdu sa qualité de Flamand.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Dans le cours de sa longue vie, Franz van Bloemen a beaucoup travaillé : ses tableaux sont donc en grand nombre. Nous nous bornerons à indiquer ceux qui caractérisent le mieux sa manière.

Musée du Louvre. — *Première Vue d'Italie*. Deux hommes assis au bord d'un chemin parlent à une femme debout. A droite, une fontaine où trois jeunes filles viennent puiser de l'eau. Au fond, des fabriques et une vaste campagne aux terrains accidentés.

Deuxième Vue d'Italie. Un chemin tournant bordé à gauche par une rivière, et à droite par de grands arbres. Assis sur un rocher, un berger s'entretient avec une femme qui porte un paquet sur la tête. Au fond, de hautes montagnes, une ville et des ruines antiques. (Gravé par Schroeder.)

Troisième Vue d'Italie. Un homme et une femme assis causent avec un pâtre, sur une route qui serpente entre des arbres et des rochers. Un homme étendu à terre demande l'aumône. Dans le lointain, une ville aux portes crénelées. (Gravé par B. Piringer (1812), par Godefroy, et en petit, par De Saulx et Bovinet.)

Des Pâtres gardant leurs troupeaux. Ils se reposent au bord d'une rivière : à droite une femme montée sur un cheval. Ce tableau, qui a été gravé par Eichler, était autrefois attribué à Lucatelli.

Deux autres Paysages, gravés par Duthenofer sous le nom de Gaspard Dughet, et provenant de la collection de Louis XIV. Dans le premier, trois hommes accompagnés de deux lévriers, se sont arrêtés sur la pente d'un chemin sinueux qui aboutit à un fleuve. Dans le second, trois bergers, revêtus d'un costume antique, se reposent sur le bord d'une route. Plus loin, d'autres pâtres conduisent un troupeau près de la rive d'un torrent. Dans le lointain, diverses fabriques sur le sommet d'une montagne boisée.

Cabinet de M. Duclos. — *Un Paysage*. C'est le tableau que nous avons fait reproduire pour illustrer la présente biographie. (V. page 5.)

Musée de Berlin. — *Apollon changeant en grenouilles les bergers qui avaient insulté Latone*. Van Bloemen a placé cette scène dans un vaste paysage enrichi de beaux arbres, de rochers et de fabriques. Les principaux personnages sont au bord de l'eau, sur le premier plan. Plus loin, on aperçoit des constructions dans le goût italien.

Musée de Dresde. — *Paysage avec de grands arbres*. Au premier plan, une rivière au bord de laquelle sont des pêcheurs.

Milan. Galerie Bréra. — *Paysage enrichi de petites figures*. Ce tableau est d'une coloration vigoureuse et même un peu sombre, qui n'est pas habituelle à van Bloemen.

Musée de Rotterdam. — Deux Tableaux.

Musée de Caen. — *Les Apprêts de la chasse; Chasse au cerf;* deux autres paysages.

Musée de Lyon. — *Vue prise dans les États romains*. (Légué au musée, en 1841, par M. Rayet, dessinateur en broderies.)

Musée de Montpellier. — *Les environs de Grotta-Ferrata :* on voit dans le lointain la plaine de Rome.

Un Paysage en hauteur. Un pont aboutit à une tour adossée à une grande porte ; sur le devant deux figures.

Le Pendant du précédent. Deux grands arbres sur le premier plan. Deux femmes assises à terre et un homme debout. Un lac; quelques fabriques entourées d'arbres et des montagnes chargées de nuages.

Autre Paysage. Des terrains inclinés sur le revers d'une montagne.

Ces quatre tableaux proviennent de la collection de X. Fabre, qui les donna, en 1825, à la ville de Montpellier.

Musée de Toulouse. — Trois études d'après nature, provenant de la collection du cardinal de Bernis.

Vente de M. de Selle, 1761. — Une *Marine* et un *Port de mer*, tableaux enrichis de figures. 161 livres.

Vente de madame Lancret, 1782. — *Des voyageurs dont un conduit des vaches*. Le catalogue ajoute que ce tableau est peint dans le goût de Berghem, ce qui pourrait faire douter de son authenticité.

Vente Grimaldi de Monaco. 1802. — *Deux Vues de Rome, avec figures et animaux*. (21 pouces sur 36). 667 francs.

Vente ***. 11 juillet 1803. — *Deux bons tableaux*. Sujets de chevaux et de figures de Napolitains, dans des sites de paysages mêlés de rochers et de fabriques. — (Le catalogue, rédigé par M. Delaroche, attribue ces tableaux à Franz van Bloemen ; le genre des sujets donnerait à supposer qu'ils sont l'œuvre de son frère Peeter, qui avait un talent particulier pour peindre les chevaux.)

Vente Schamp d'Aveschoot. (Gand, 1840.)— *Des Ruines* : dans le fond le château Saint-Elme et les environs de Naples.

Vente du comte Thibaudeau. 1857. — *Un Arc de triomphe sous lequel passe un chemin conduisant à un grand escalier de pierre*. (Dessin à la plume et lavé de bistre sur papier blanc.)

IMPR. POITEVIN ET Cie, RUE DAMIETTE, 2.



VICTOR-HONORÉ JANSSENS

NÉ EN 1664; — MORT EN 1736

École Flamande. *Histoire, Genre.*



Mensaert, qui, dans son livre du *Peintre amateur et curieux*, nous a déjà fourni plus d'un utile renseignement, nous servira de guide une fois encore et nous dira ce que fut ce Victor-Honoré Janssens qui eut son jour de gloire au commencement du siècle dernier, bien qu'il ait contribué, dans la mesure de ses forces, à la décadence de l'école flamande. Lorsqu'il s'occupe des grands maîtres de l'époque glorieuse, le crédule Mensaert ne saurait être consulté sans précaution ; mais il a quelque droit de parler de Janssens, à qui il dut son faible talent dans la peinture, et qu'il a connu de fort près, du moins pendant la seconde période de sa vie. Aussi trouve-t-on dans son volume quelques indications sur Janssens qu'on chercherait vainement ailleurs. Mariette en a largement profité ; nous ferons comme Mariette.

Victor-Honoré Janssens naquit à Bruxelles en 1664. Son père, qui était tailleur, ne manqua pas de s'apercevoir tout de suite que le ciel lui avait donné un fils exceptionnel ; il voulut cultiver les dispositions heureuses du jeune prodige, et il le mit chez Volders, « peintre renommé, dit Mensaert, pour l'histoire et le portrait. » Ce Volders devait savoir son métier, car il l'avait appris dans l'atelier de Gaspard de Crayer. Janssens en jugea de même ; il resta

huit ans avec lui, étonnant sa famille et ses amis par sa facilité à tout comprendre et sa promptitude à bien faire.

Il achevait à peine ce long apprentissage, que, désireux d'entrer enfin dans la vie, il obtint d'être présenté au duc de Holstein, « qui étoit pour lors sur son départ pour l'Allemagne. Comme Janssens — continue Mensaert — étoit d'une figure prévenante, bon dessinateur et peintre, ce seigneur le retint en cette qualité avec des appointements de quatre cents florins par an. » Enchanté de cette heureuse aventure, Janssens se mit en route avec le duc. Il fit pendant quatre ans partie de sa maison, travaillant avec une ardeur extrême et s'efforçant de suppléer, par un effort de chaque jour, à ce qui manquait encore à son talent. Or, ce que Janssens désirait le plus au monde, c'était de voir l'Italie ; son protecteur consentit à le laisser partir « et le gratifia d'une somme considérable pour les frais de son voyage. »

Lorsque Victor Janssens arriva à Rome, l'école italienne n'était plus que l'ombre d'elle-même. Les décorateurs triomphaient : la mode saluait dans leurs audaces ces pinceaux rapides qui savaient, en quelques jours, couvrir de souriantes allégories les plafonds et les murailles d'un palais. Le jeune Flamand fut pris au cœur par les gaietés de cet art facile ; en même temps il fit connaissance, sinon à Rome, du moins dans une autre ville d'Italie, avec un peintre hollandais, assez célèbre alors, Pierre Molyn le Jeune, celui qu'on appelait Tempesta, et qui s'était rendu digne de ce surnom, un peu par les sujets qu'il traitait de préférence et plus encore par les orages de sa vie romanesque. Janssens ne put le rencontrer qu'après sa sortie de prison, car Molyn, on le sait, avait été accusé d'avoir fait assassiner sa femme ou sa maîtresse, et il était tenu en chartre privée à Gênes, lorsque le bombardement de la ville par l'armée de Louis XIV, en 1684, eut pour conséquence de le faire mettre en liberté. Rendu à la pratique de l'art après cette aventure qui pouvait finir si mal, Tempesta vécut jusqu'en 1701. Son talent et sa singularité séduisirent Janssens, et pendant « plusieurs années, » dit Mensaert, il travailla avec lui, cessant ainsi d'être Flamand, auprès d'un maître qui depuis longtemps avait oublié qu'il était Hollandais. Janssens peignait vraisemblablement les figures dans les paysages de Tempesta. Mais il sut aussi travailler seul ; il s'exerça dans les sujets mythologiques, sans négliger la peinture religieuse, qu'il aima toute sa vie. « Les R. P. de la Société de Jésus le chargèrent, dit son biographe, de l'exécution d'une pièce d'autel destinée pour la superbe église qu'ils avoient à Naples. » Et ce ne fut pas là son moindre succès.

On ignore combien d'années Victor Janssens demeura en Italie ; mais l'heure vint où, se croyant désormais sûr de lui-même, il voulut revoir la Flandre. Il traversa la France, qui n'a gardé aucun souvenir de son passage, et alla s'établir à Bruxelles. Là, il épousa la fille de M. Potter, receveur de la ville. M[lle] Potter était « extrêmement belle, » elle avait « l'humeur douce, » mais elle était peu ménagère ; elle apporta dans la maison de Janssens le charme victorieux qui s'attache à une jolie femme, et aussi le désordre que ces enchanteresses sont si habiles à introduire dans la fortune précaire d'un artiste. Mensaert, qui parle avec réserve de tout ce qui touche à son maître, assure que ses affaires domestiques subirent « quelques petites altérations. » Disons plus franchement que la charmante M[me] Janssens dépensait par avance tout ce que pouvait gagner son mari, et que la bonne harmonie du ménage en fut parfois troublée ; mais si les deux époux se querellaient, ils ne cessèrent pas de s'aimer ; du moins, ils eurent plusieurs enfants : — onze, d'après Descamps, — ce qui suppose, au milieu de leurs orages, d'assez fréquentes réconciliations.

Janssens était encore à Bruxelles, lorsque Mariette y arriva en 1718. « C'étoit lui, dit le savant critique, qui faisoit les tableaux pour les tapisseries qu'exécutoient les sieurs de Vos et L. Leyniers, et il représentoit presque toujours des sujets tirés de l'histoire profane ou de la fable. Je lui ai trouvé du génie, un pinceau un peu lourd, des effets de lumière assez ordinaires, et rien de piquant dans sa façon de dessiner ; avec cela ce n'est pas un peintre méprisable... On voit nombre de ses ouvrages dans les églises du Brabant. Je me souviens d'en avoir vu qui me firent plaisir dans l'abbaye de Dilighem. »

C'est peu après le voyage de Mariette que Janssens, qui venait de perdre sa femme, se rendit à Vienne « pour dissiper son chagrin. » Il fut employé par l'empereur Charles VI et il eut en outre l'honneur d'enseigner le dessin à l'impératrice Eléonore, veuve de Léopold I[er]. Il reste peu de trace du séjour d'Honoré Janssens en

Autriche. Mensaert prétend que, de Vienne, le peintre s'en alla en Angleterre, où il serait demeuré deux ans. Descamps reproduit la même assertion; mais Mariette, toujours prudent, s'est abstenu de parler de ce voyage, qui probablement n'a pas eu lieu. Il est certain qu'Horace Walpole ne cite pas V.-H. Janssens dans ses *Anecdotes of painting*, et l'on sait avec quel zèle il a pris soin de mentionner tous les artistes, si peu importants qu'ils fussent, qui ont travaillé en Angleterre.

Victor Janssens a beaucoup produit. Né dans un temps où la religion de l'art commençait à se perdre et où les peintres allaient de préférence aux succès faciles; obligé en outre de gagner le plus d'argent possible,



LA MAIN CHAUDE (Musée du Louvre).

d'abord pour payer les toilettes de sa femme, et ensuite pour élever les nombreux enfants qu'elle lui avait laissés, le courageux artiste travaillait pour ainsi dire des deux mains, et dans des genres bien différents. Mariette nous l'a déjà montré inventant des modèles pour les fabricants de tapisseries de Bruxelles; il fit avec un zèle égal une quantité considérable de tableaux de sainteté, pour les Dominicains, la *Guérison miraculeuse du duc de Clèves;* pour les Brigittines, un *Christ sur les genoux de la Vierge;* pour l'église Saint-Nicolas, *Saint Roch guérissant les pestiférés;* pour le couvent de Sainte-Gertrude, une *Assomption.* Le musée de Bruxelles a hérité de deux tableaux du même genre : *Saint Charles Borromée*, et une *Apparition de la Vierge à saint Bruno*. Ce qui manque le plus à ces peintures, c'est le caractère. Elles sont en réalité plus italiennes que flamandes, et, dans la dernière de ces toiles, la figure de la Vierge, a tout juste autant de sentiment qu'une fade madone de Sasso-Ferrato.

Peintre de sujets profanes, Janssens a décoré d'une grande composition allégorique, l'*Assemblée des Dieux*, le plafond de la salle des États à l'hôtel de ville de Bruxelles. Ce plafond, qui lui fut payé six mille florins, existe encore, et, on peut le dire hardiment, c'est le chef-d'œuvre de Janssens. Cette vaste peinture, où l'on voit les dieux de la fable antique siéger au milieu de l'Olympe, est conçue dans un goût décoratif qui fait songer aux œuvres analogues que certains maîtres français venaient d'achever à Versailles; mais il ne reste plus, dans cette grande machine, la moindre trace du génie flamand. C'est Janssens encore qui donna les modèles des trois belles tapisseries qu'on voit dans la même salle et qui représentent la *Joyeuse entrée de Philippe le Bon*, l'*Abdication de Charles-Quint* et l'*Inauguration de Charles VI*. Par le fait dont elle rappelle le souvenir, cette dernière composition nous permet de dater l'ensemble du travail, dont l'exécution est ainsi postérieure à 1717.

Mais Victor Janssens n'était pas apte seulement aux grandes peintures comme celles que nous venons d'étudier; il faisait volontiers de petits tableaux, qu'il peignait le plus souvent dans une manière claire et égayée. Tantôt il s'inspirait de la fable ou de l'histoire, tantôt il entrait dans le vif des mœurs de son temps. Il paraît avoir exécuté une suite de peintures empruntées à l'*Enéide* : deux de ces tableaux, *Didon faisant bâtir Carthage*, et le *Sacrifice d'Enée* sont conservés au musée de Bruxelles. Un autre, dont les dimensions ne sont pas identiques, et qui représente *Enée instruit de l'assassinat de Polydore*, se retrouve, on ne sait pourquoi, au musée de Caen. Avouons-le, ces peintures sont faibles par l'exécution autant que par la pensée. Janssens comprend l'antiquité à la façon de Coypel et de Mme Dacier, et — Mariette l'a bien jugé — il a « un pinceau un peu lourd. » Il est plus alerte et plus léger dans les tableaux de genre, comme la *Main chaude*, du musée du Louvre. La scène se passe dans un jardin décoré d'une riche colonnade et de statues; une élégante compagnie se livre à de galants entretiens; une dame fait vibrer paresseusement les cordes d'une guitare en écoutant les propos d'un cavalier assis auprès d'elle; quelques autres personnages jouent à la main chaude. Les figures sont bien groupées, la coloration est lumineuse et gaie, et ce petit tableau vaut mieux que bien des œuvres prétentieuses de Janssens.

On peut s'en étonner aujourd'hui, mais il est certain que des travaux si divers avaient fait à Victor-Honoré Janssens une réputation véritable. Il vieillit ainsi, travaillant jusqu'à la dernière heure. Il avait marié sa fille aînée au fils de Duchâtel, le peintre excellent dont nous avons raconté l'histoire. Plusieurs de ses enfants s'essayèrent dans la peinture : Jean fit des portraits, Laurent devint paysagiste; ni l'un ni l'autre n'ont marqué dans l'art. Quant à Victor Janssens, il mourut à Bruxelles, en 1739, d'après Descamps, mais plus vraisemblablement en 1736, ainsi que le rapporte Mensaert, mieux informé que personne de tout ce qui touche à son maître vénéré. Disons le cependant, lorsque, dans l'excès de son zèle, l'auteur du *Peintre amateur* ajoute que l'école flamande perdit en Janssens un « second Crayer, » il dépasse toute mesure. Assurément il est légitime de regretter ceux qui s'en vont; mais tous ne méritent pas un deuil égal, et verser tant de larmes sur le tombeau d'un artiste secondaire, c'est faire injure à la mémoire des grands morts.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Musée du Louvre. — *La Main chaude.* (Gravé, pour la première fois, à la page 3 de la présente notice.)

Bruxelles (Musée). — *Apparition de la Vierge à saint Bruno.* — *Saint Charles Borromée.* (Ce tableau provient du couvent des Grands-Carmes.) — *Le Sacrifice d'Énée.* — *Didon faisant bâtir Carthage.*

Hotel de Ville. — Le plafond de la salle des États représentant *l'Assemblée des Dieux.* Dans une salle voisine, *une Allégorie aux événements de* 1708.

Église Saint-Nicolas. — *David pénitent.*

Église Sainte-Catherine. — *Guérison miraculeuse du duc de Clèves.* (Autrefois aux Dominicains.)

Musée de Caen. — *Énée arrivant sur les côtes de Thrace apprend l'assassinat de Polydore.*

IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Flamande. *Mythologies, Scènes familières.*

NICOLAS WLEUGHELS

NÉ VERS 1669. — MORT EN 1737.



F.M. P. DEL

Nicolas Wleughels n'appartient guère à l'école flamande que par l'orthographe de son nom et par les origines de sa famille : il a passé sa vie à Paris, à Venise, à Rome ; son œuvre est d'un Français, et même d'un Français de la Régence ; enfin il avait cessé de comprendre la langue que son père n'avait pas voulu oublier. Mais sont-ils plus Flamands que Wleughels, ces maitres qui, comme Victor-Honoré Janssens, Richard van Orley et Duvenède se sont donné tant de peine, à la même époque, pour dessiner et pour peindre à l'italienne ? Le caractère de la Flandre au dix-huitième siècle — et son châtiment — c'est de ressembler à tous les pays du monde, excepté à la Flandre de Rubens, de Jordaens et de van Dyck.

Avant de raconter l'histoire de Nicolas Wleughels, il ne serait pas hors de propos de dire un mot de son père Philippe, qui, ayant pu, dans sa jeunesse, voir à l'œuvre les maitres de la période glorieuse, demeura fidèle aux souvenirs de son pays. Il était né vers 1620 à Anvers, et sa mère, Catherine Gérard, était, dit-on, alliée à la famille de Rubens. Un peintre dont on ne nous a pas conservé le nom, et ensuite Corneille Schut,

se chargèrent de lui apprendre à se servir du pinceau. Philippe Wleughels eut en outre la bonne fortune de pénétrer quelquefois dans l'atelier de Rubens, si bien que lorsque, étant alors âgé de dix-huit ans, il peignit le portrait de sa mère, il s'inspira de son mieux de la libre manière du grand artiste. Vers la fin de 1641 ou tout au commencement de l'année suivante, il se rendit en Angleterre : à peine débarqué, il apprit la mort récente de van Dyck, aventure attristante pour tous, mais surtout pour lui, car il était précisément venu à Londres « pour se mettre sous sa discipline. [1] » Philippe Wleughels s'étudia dès lors à imiter les portraits de Lely, qui avait hérité du succès de van Dyck. Il vécut ainsi deux ou trois ans. Nous devons ajouter toutefois que son séjour en Angleterre n'y a pas laissé de trace bien profonde : Horace Walpole n'en fait du moins aucune mention.

Wleughels vint ensuite se fixer à Paris, où il était appelé par deux de ses compatriotes, Philippe de Champaigne et Pierre van Mol. C'était vers la fin du règne de Louis XIII, c'est-à-dire à une époque où les artistes d'Anvers et de Bruxelles étaient encore fort nombreux en France. Philippe Wleughels, qui ne savait pas le français et qui ne parvint jamais à le parler décemment, fut d'abord un peu dépaysé lors de son arrivée dans la grande ville ; mais il fut fraternellement accueilli par la colonie flamande dont van Mol était le chef et où figuraient aussi Nicasius Bernaert, Fouquières et quelques autres. Comme le nouveau camarade avait été outrageusement volé par les chemins, on vint à son aide et on lui procura du travail. Philippe Wleughels, qui n'avait pas encore oublié les leçons de Corneille Schut, commença dès lors à faire des tableaux d'église et des portraits. Il peignit une chapelle à Clignancourt, un *Christ en croix* pour une des salles de l'Hôtel-Dieu, quarante tableaux pour le couvent des Carmélites de Saint-Denis, et d'autres ouvrages encore ; mais ces peintures sont si bien égarées aujourd'hui qu'il est impossible d'en retrouver une seule. Il épousa une fille de son compatriote Mathieu van Plattenberg, le peintre de marines. Il fut reçu, en 1663, membre de l'Académie royale. Il prit part à l'exposition organisée au Palais-Royal en 1673 (il avait envoyé le *Buisson ardent*). Enfin la fortune lui souriant à Paris, il y resta jusqu'à sa mort, survenue en 1694. Nous ne croyons pas cependant qu'il ait obtenu jamais de grands succès. « Il y a, nous dit son fils, de la couleur dans ses ouvrages, une grande union, un beau pinceau... Il fit quantité de portraits qui sont ressemblants, bien entendus et bien colorés, mais peu étudiés, ce qui le fit dégénérer en manière, et, sur la fin de sa vie, le réduisit à peu de chose. » Voilà une oraison funèbre qui, dans la bouche d'un fils, ne laisse pas que d'être piquante.

Nicolas Wleughels ou le chevalier Wleughels, dont il nous reste à parler maintenant, naquit à Paris vers 1669. Il fit, ainsi qu'il l'a dit lui-même, des études assez médiocres : son père, déjà âgé, et d'ailleurs un peu trop Flamand, était pour lui un guide sans autorité. Nicolas s'attacha donc à Pierre Mignard, et, en 1694, il remporta le second prix au concours de l'Académie, sur un tableau qui représentait *Loth et ses filles fuyant Sodome*. Quelque temps après, il partit pour l'Italie et il y séjourna plusieurs années [2]. Il vit Venise, il vit Rome, mais l'art sévère le toucha peu. Au lieu d'admirer les grandes œuvres, il s'amusait à dessiner des costumes, il étudiait, en se promenant, la vie et les mœurs italiennes. Cette aimable façon de s'instruire produisit tous les fruits qu'on en pouvait attendre. Mariette le dit simplement : « Il ne parut pas à son retour que sa manière se fût enrichie, ni perfectionnée. »

On n'a pas de données exactes sur les premières occupations de Nicolas Wleughels à son arrivée à Paris : il travaillait peu, préférant les petits tableaux aux grandes toiles, et traitant dans le même style les sujets de l'histoire antique ou les fantaisies de la coquetterie moderne. Il s'essaya aussi dans la peinture décorative : les *Quatre Saisons*, qu'Étienne Jeaurat a gravées en 1716, étaient sans doute des dessus de portes. En cette même année, le 31 décembre, il fut nommé membre de l'Académie royale, et il donna pour son morceau de réception le tableau d'*Apelles et Campaspe*, qui est aujourd'hui au palais de Compiègne. C'est

[1] Ces détails sont empruntés à la curieuse notice que Nicolas Wleughels a consacrée à son père, et qui, longtemps inédite, a été imprimée dans les *Mémoires sur la vie des membres de l'Académie de peinture* (1854, t. I, p. 354).

[2] Nicolas Wleughels était à Modène en 1712. Nous le savons par une lettre qu'il adressa, le 12 novembre, à Rosalba, en lui envoyant un tableau. Il avait vraisemblablement connu à Venise la charmante pastelliste. Ils se retrouvèrent à Paris en 1720.

vraisemblablement vers cette époque qu'il se lia avec Watteau. On sait que lorsque ce dernier quitta l'hôtel du financier Crozat, les deux amis demeurèrent ensemble dans la maison du neveu de Lebrun, au bas de la rue des Fossés-Saint-Victor. Cette liaison, qui aurait pu être si utile à Wleughels, développa son goût pour les sujets de genre et de mœurs contemporaines; il y trouva ses meilleures inspirations, s'il est permis d'employer un si grand mot à propos d'un maître si mince.

Nicolas Wleughels — disons-le puisque tout le monde l'a dit, et puisque c'est vrai — n'était qu'un peintre assez vulgaire; mais il était plus lettré que les artistes n'avaient coutume de l'être à cette époque (n'a-t-il pas



TÉLEMAQUE ET CALYPSO

essayé une traduction de *l'Aretino*, de Lodovico Dolce?); les gens d'esprit faisaient état de son mérite; il était homme de bonne mine, courtisan à l'occasion; enfin — c'est Mariette qui l'assure — il avait même « un peu de charlatanerie. » Le surintendant des bâtiments du roi le prit tout à fait au sérieux. Aussi, lorsque Charles-François Poerson, qui était directeur de l'école de Rome, eut révélé son insuffisance, c'est-à-dire en 1724, Wleughels fut nommé à sa place. Il partit le 14 mai pour se rendre à son poste. Deux ans après, il fut fait chevalier de Saint-Michel. Pendant son directorat, il eut le don de complaire au ministre, car il s'acquittait de ses fonctions avec beaucoup de dignité, donnant des fêtes, recevant les ambassadeurs ou les voyageurs de marque, et prenant, le plus possible, les attitudes officielles d'un véritable personnage. La mort, survenant le 10 décembre 1737, l'arrêta au milieu de son rôle. Sa femme, Marie-Thérèse Gosset, et son fils Bernard, lui firent ériger, à Saint-Louis-des-Français, un tombeau qui existe encore et pour la décoration

duquel Michel-Ange Slodtz sculpta, dans le goût du temps, un petit génie tenant mélancoliquement une palette et des pinceaux désormais inutiles.

Nicolas Wleughels était-il digne du monument ?... Les tableaux, assez rares, qu'il nous a laissés, *Vulcain donnant à Vénus les armes d'Énée* (Toulouse), *le Lever et la Toilette* (Valenciennes), montrent en lui un peintre facile, peu soucieux du dessin, indifférent au caractère. Il est tout juste aussi sérieux qu'on pouvait l'être au temps de la comtesse de Parabère et de Mme de Prie. Comme Pater et comme Lancret, Wleughels s'est complu à choisir ses sujets dans les contes de La Fontaine; il y a fait paraître quelque esprit et même quelque galanterie. L'antiquité, à laquelle il a touché trop souvent et avec trop peu de respect, ne l'a pas si heureusement inspiré : *la Mort de Créuse*, *Didon sur le bûcher*, *Pyrame et Thisbé* sont des tragédies à la Coypel, des scènes sans émotion, mais non sans emphase. Wleughels a laissé aussi une série de costumes dessinés d'après nature en Italie; Moitte et Jeaurat en ont gravé quelques-uns. Ces croquis ne révèlent pas un talent bien spirituel, et l'on s'étonne que, vivant près de Watteau, Wleughels n'ait su comprendre ni sa mélancolie, ni son sourire.

Le malheur du chevalier Wleughels, c'est qu'il n'a jamais pu parvenir à se faire une personnalité. Mariette lui a consacré quelques lignes qu'il faut reproduire ici, bien qu'elles soient un peu cruelles. « A peine savoit-il dessiner, écrit-il; il ne peignoit guère mieux; il avoit pourtant le secret de faire des petits tableaux qui plaisoient : c'est qu'il ne traitoit que des sujets agréables, et que ses figures, ainsi que ses compositions, avoient quelque chose de flatteur. Tout le monde n'étoit pas obligé de savoir qu'il les avoit pillées dans les œuvres des grands maîtres qui l'avoient précédé. Il ne faisoit aucune difficulté d'en copier des morceaux entiers et de les reporter dans ses tableaux. On le trouvoit continuellement entouré d'estampes où il fourrageoit, et personne ne lui en demandoit aucun compte... » Mais arrêtons-nous là : Mariette en a déjà trop dit, et il devient presque inutile de rappeler le mot terrible de Dargenville, qui résume ainsi son opinion sur Nicolas Wleughels : « On peut le regarder comme le geai de la peinture. »

PAUL MANTZ

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les œuvres de Wleughels ont été gravées par Étienne Jeaurat, Charles Simoneau, Larmessin, Chereau, N Tardieu, Surrugue, C. Cochin, etc

Son portrait, peint par Antoine Pesne, est conservé au musée de Versailles; Jeaurat nous en a laissé une remarquable gravure.

Ses tableaux se rencontrent assez rarement dans les galeries publiques et dans les ventes.

ANGERS. — *La Diseuse de bonne aventure.* — *La Tête de saint Jean-Baptiste.*

COMPIÈGNE. — *Apelles et Campaspe*, morceau de réception de Wleughels à l'Académie royale en 1716. Cette peinture est mentionnée sous le n° 161 dans la *Notice des tableaux placés dans les appartements du palais de Compiègne*, 1837.

TOULOUSE. — *Vulcain donnant à Vénus des armes pour Enée.* (Provenant de la collection du cardinal de Bernis.)

VALENCIENNES. — *Le Lever ; la Toilette*

VENTE LALIVE DE JULLY, 1769. — *La Fille d'Hériodiade présentant à Hérode la tête de saint Jean-Baptiste.*

PARIS. IMP POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Flamande. *Paysages, Scènes militaires.*

JEAN VAN BREDAEL

NÉ EN 1683; — MORT EN 1730.



Dans l'histoire de la peinture flamande, Breughel de Velours n'est pas un artiste imprévu qui apparait tout à coup sur la scène, dit son mot et disparaît. Il avait été annoncé à la fin du seizième siècle, et, dans la mesure de ses forces, il fut le chef d'une petite école qui, cent ans après lui, était encore à la mode. Le génie du pays avait inspiré cette manière naïvement anecdotique, et ils étaient évidemment chers à la Flandre ces paysages aux horizons bleuâtres, ces gazons semés de fleurs éclatantes, ces tableaux de la vie rurale où l'on voit se livrer à leurs jeux ou à leurs travaux d'innombrables personnages si finement miniaturés. Le maître du genre, Breughel de Velours, meurt en 1625; mais, après lui, son fils le continue, et après son fils, d'autres peintres prolongent, pour la plus grande joie des amateurs, cette veine qui semble inépuisable. Chose étrange, et qui montre bien à quel point ces sujets naïfs étaient dans le goût du pays, on persistait à faire des Breughel, en Flandre, à l'heure où Boucher et Vanloo peignaient pour Louis XV leurs plus souriantes mythologies.

Une famille d'artistes, les van Bredael, accepta la mission d'éterniser le succès de l'école dont nous parlons. C'est une dynastie compliquée, et qui, en l'absence des actes authentiques de l'état civil, demeure encore un peu confuse. Le chef de la maison, Pierre van Bredael, — celui dont on peut voir à l'Académie de Bruges deux paysages gaiement peuplés de spirituelles figurines, — était né quelque temps après la mort de Breughel de Velours, et avait été comme son disciple posthume. Il paraît avoir eu quatre fils, qui tous les quatre furent peintres : Jean-Pierre, reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, en 1680, et qui, appelé par le prince Eugène, alla mourir en Allemagne; Georges, le mari de la fille de Diepenbeke; Jean, qui obtint, en 1683, le brevet de maîtrise; enfin, Alexandre, assez habile paysagiste, qui vécut jusqu'en 1720[1]. Alexandre eut lui-même un fils nommé Jean : c'est celui dont nous avons à nous occuper aujourd'hui.

Jean van Bredael, ou van Breda, — car les documents contemporains donnent à la fois ces deux formes, — naquit à Anvers le 19 mars 1683; il était, ainsi que nous venons de le dire, fils du paysagiste Alexandre et de Cornélie Sporckmans. De tous les côtés, et par toutes ses origines, il était lié à des peintres; aussi ne vint-il à l'esprit de personne qu'il pût faire autre chose que de la peinture.

Il travailla avec son père jusqu'en 1701. Peut-être reçut-il aussi les conseils de son oncle Jean-Pierre, qui était devenu doyen de l'Académie, en 1689, et qui peignait volontiers des batailles et des sujets militaires à la Wouwermans. Nous ne savons pas exactement à quelle époque Jean van Bredael entra dans la corporation de Saint-Luc; mais on affirme qu'à dix-huit ans, c'est-à-dire lorsqu'il quitta l'atelier de son père, il était déjà habile dans les choses de son métier.

Quoique Descamps soit un guide peu sûr, nous sommes bien forcé de nous en rapporter à lui, lorsqu'il raconte, avec la plus grande vraisemblance d'ailleurs, que Jean van Bredael fit connaissance dans sa jeunesse avec le marchand de tableaux Jacques de Witt, et qu'il travailla d'abord pour lui. Il se trouva que Jacques de Witt possédait alors un certain nombre de peintures de Breughel de Velours. Van Bredael, qui avait puisé dans les traditions de sa famille une admiration instinctive pour ce charmant maître, commença par copier naïvement quelques-unes de ses œuvres, et il y réussit si bien que Jacques de Witt lui en fit copier le plus possible. L'honnête marchand ne se faisait aucun scrupule de vendre ces imitations pour des originaux, car le commerce n'était pas tellement candide, en ces époques reculées, qu'il n'eût déjà trouvé le moyen de tromper les acheteurs et de leur donner du strass pour du diamant. On rencontre souvent de ces faux Breughel sortis de l'officine de van Bredael et de son patron. Parfois, le jeune artiste y mettait plus de réserve, et il se contentait de corriger le vieux maître. A la vente du cabinet de Sollier, en 1781, on a vu passer un paysage de Breughel, dans lequel van Bredael avait jugé à propos d'ajouter quelques figures sur les premiers plans, sans doute pour rajeunir l'œuvre du peintre et la mettre au goût du jour. Jacques de Witt possédait aussi des Wouwermans : Van Bredael trouva là une autre mine d'étude et peut-être de contrefaçon : il imita, dit-on, le maître hollandais au point de tromper les connaisseurs les plus exercés. Nous croyons sincèrement que tout ceci a été un peu exagéré; toutefois, ce fut véritablement dans la boutique de Jacques de Witt que van Bredael fit — pendant neuf ans — son éducation d'artiste. Son adresse dans l'art d'imiter constitua toujours la moitié de son talent, et son originalité fut ainsi, dès le principe, réduite et atrophiée.

Jean van Bredael, se prenant désormais au sérieux, partit bientôt pour l'Angleterre; mais nous ne saurions admettre, comme le raconte Descamps, qu'il y arriva en même temps que le sculpteur Rysbrack. Nous savons en effet, par le témoignage d'Horace Walpole, que Rysbrack vint s'établir à Londres en 1720. Or, van Bredael l'y avait évidemment précédé, puisqu'il y connut le comte de Derwentwater, conspirateur jacobite qui fut, comme on sait, saisi après l'échauffourée de Preston, et supplicié en 1716. Quoi qu'il en soit, van Bredael perdit dans le noble comte un protecteur ardent. Cette mésaventure n'altéra pas son courage; il parvint à se faire des amis nouveaux, il parut même vouloir se fixer à tout jamais à Londres, et, en 1723, il y épousa une jeune Anglaise, Catherine Rick. De grands personnages, et le roi lui-même, assure-t-on, employèrent plus d'une fois son pinceau. S'il en est ainsi, si les historiens ne nous ont pas trompé,

[1] J. Weales. *Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges* 1861. p. 81.

on peut se demander avec quelque surprise pourquoi les tableaux de van Bredael sont si rares en Angleterre. Dans les quatre volumes de son gros livre, *Treasures of Art in Great Britain*, M. Waagen n'en catalogue pas un seul : peut-être n'en a-t-il pas rencontré dans les galeries qui lui ont été ouvertes ; peut-être — et cette conjecture est la plus vraisemblable — les a-t-il volontairement négligés.

Van Bredael, célèbre et enrichi, repassa la mer et vint s'établir à Anvers en 1725. Il y fut fort bien



CAMPEMENT MILITAIRE (Musée du Louvre).

accueilli. Un document curieux, et trop peu consulté peut-être, la liste des chefs de la corporation et de l'Académie de Saint-Luc, qui est conservée au musée d'Anvers, nous apprend que van Bredael (*Johannes Franciscus van Breda*, dit le texte) fut élu doyen de la Compagnie en 1726. Il trouva dans cette dignité une raison de plus de se montrer habile, et ses productions furent bientôt très-recherchées. Les Allemands et les Hollandais étaient surtout curieux de les posséder. Van Bredael était le dernier représentant de la famille ; on récompensait en lui un siècle de travail et de zèle ; enfin, il était presque le seul alors à faire des Breughel.

Un fait important nous donne la mesure de la situation honorée que van Bredael s'était acquise et qu'il

conserva jusqu'à sa mort. Lorsque, à la suite de la campagne de Flandre, Louis XV fit son entrée à Anvers, en juin 1746, on se hâta de lui présenter van Bredael comme l'un des plus illustres artistes de l'Académie. Louis XV, qui connaissait les obligations imposées à un roi triomphant, acheta au célèbre peintre quatre tableaux : *Notre-Seigneur prêchant sur les bords de la mer*, *Jésus-Christ faisant un miracle*, et deux paysages dans lesquels, dit Descamps, on voyait « une multitude de figures si bien dans la manière de Breughel de Velours, qu'il sera difficile dans quelque temps de les distinguer de ceux de ce peintre. » Les gentilshommes qui entouraient le roi, le prince de Soubise, le maréchal de Lowendael, imitèrent son exemple, et tirent aussi une provision de van Bredael. Ce n'était certes pas un mince honneur pour le vieil artiste. Il en ressentit une joie si vive « qu'il tomba malade et fut réduit à la dernière extrémité. » Mais Descamps a bien soin d'ajouter qu'il ne mourut pas de son émotion : sa vie glorieuse se prolongea, en effet, jusqu'au 19 février 1750.

Tel est, sous la réserve de quelques corrections que nous avons dû y apporter, le récit qu'on trouve dans les livres. La renommée de Jean van Bredael a subi, depuis le siècle dernier, bien des mésaventures. C'est le sort promis à tous les artistes qui n'ont pas d'originalité propre, à ceux surtout qui, quoique bien doués par la nature, semblent se restreindre à plaisir en s'enrôlant dans le groupe anonyme des imitateurs. Parmi les curieux qui ont entendu parler de Jean van Bredael, beaucoup ignorent ses œuvres; et comment en serait-il autrement, alors qu'au lieu de se produire sous le nom de l'artiste dans les cabinets des amateurs et dans les ventes, elles y figurent sous le pavillon de Breughel de Velours et quelquefois peut-être sous celui de Wouwermans? Les van Bredael authentiques sont donc devenus rares. Néanmoins, le musée d'Amsterdam possède un paysage qui porte sa signature et qui est incontestable; c'est la *Vue d'un village au bord d'une rivière* : de nombreuses figurines, des chevaux, des chariots se mêlent sur les premiers plans et se pressent comme s'ils avaient hâte de rentrer dans le tableau de Breughel d'où ils sont sortis. Il y a également un van Bredael au Louvre : c'est un *Campement militaire* : un corps d'armée a dressé ses tentes près d'un village, et là aussi les figures s'agitent en grand nombre, là aussi les chevaux, que l'artiste a toujours peints avec soin, sont finement touchés. Mais ce qui manque à van Bredael, au maître jadis célèbre que George I[er] et Louis XV honorèrent de leur patronage, c'est le caractère, la franchise, l'accent. Quoi qu'on en ait pu dire, les imitations qu'il a faites d'après Wouwermans sont peu trompeuses; on les reconnait à une touche plus lourde, à une coloration moins délicate et moins transparente. Sur ce terrain d'ailleurs, van Bredael a été battu par un pasticheur plus habile que lui, Charles van Falens. — D'un autre côté, lorsqu'il essaie de lutter avec Breughel, il est vaincu d'avance par le manque de sincérité. Les amateurs du dix-huitième siècle, et Descamps avec eux, n'ont pu sentir cette nuance; ils étaient trop près des choses pour les bien voir, mais nous apprécions plus sainement aujourd'hui tout ce qui touche au passé, et nous mesurons mieux la distance qui sépare Breughel, toujours si loyal et si personnel, de son pâle copiste Jean van Bredael.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

A l'époque où Descamps publiait son livre, il y avait, à Rouen, chez M. Horutner, deux *Batailles* de J. van Bredael.

L'auteur de la *Vie des Peintres flamands* possédait aussi deux *Batailles*, peintes sur cuivre, et « entièrement dans la manière de Wouwermans. »

A défaut de ces tableaux, dont nous n'avons pas retrouvé la trace, nous indiquerons les œuvres suivantes :

Musée du Louvre. — *Campement militaire* (acquis de M[me] Pelet, en 1821, au prix de 400 fr.) Ce tableau, qui n'avait pas été gravé, est reproduit à la page 3 de cette Notice.

Amsterdam. — *Vue d'un Village aux bords d'une rivière* (provenant du cabinet van Heteren, et cité par Descamps). Ce tableau, gravé en tête de cette biographie, porte la signature du maître; nous la reproduisons ci-dessous.

Dresde. — Un *Cavalier faisant ferrer son cheval*. — *Chasse au Faucon*.

Dinan — Cabinet de M. Rolle. — *Le Maréchal ferrant*. — Nous n'avons pas vu ce tableau; mais un amateur dont le jugement nous inspire toute confiance, nous le signale comme une œuvre capitale de J. van Bredael. Cette composition, qui mesure 1 m. 20 c. de hauteur sur 1 m. 70 c. de largeur, porte la signature de l'artiste et la date 1728

İBREDeL F

PARIS. — IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2



École Flamande. *Chasses, Paysages.*

CHARLES VAN FALENS

NÉ EN 1684. — MORT EN 1733.



L'histoire, sévère pour les imitateurs, devrait peut-être passer sous silence ces maîtres timides ou trop dociles qui consentent à abdiquer toute personnalité et à marcher servilement sur les traces de ceux qui les ont devancés. Ne regarder la nature que par les yeux d'un autre; parvenir, à force de patience, à copier plus ou moins exactement sa manière, c'est se diminuer de gaîté de cœur et s'annihiler soi-même. Aussi, qu'elle soit systématique ou involontaire, acceptée ou subie, l'imitation est stérile et mauvaise, et dans ceux qui sacrifient à ce principe fatal, il faut voir non des artistes, mais des ouvriers.

Charles Van Falens n'a guère été autre chose. Il a pu, dans un temps d'indulgence, obtenir un succès d'un jour; mais, mal défendue par des œuvres secondaires, sa réputation n'a pas duré. Triste destinée des copistes! Bien qu'il ne fût point Hollandais et que l'instinct de son pays l'entraînât, ce semble, vers un genre de peinture plus libre et plus large, Van Falens s'éprit de la manière spirituelle de Philippe Wouwerman; il lui emprunta sa coloration charmante et fine, il imita de son mieux la disposition savamment éparpillée de ses groupes, il

étudia la gaîté lumineuse de ses horizons, il lui prit hardiment ses sujets préférés, enfin il essaya, en plein dix-huitième siècle, d'être le Wouwerman de son temps.

Nous l'avons dit, en adoptant ce genre, élégant mais petit, Charles Van Falens rompait avec les traditions les plus chères de sa patrie. Il est vrai, et ceci l'excuse un peu, que lorsqu'il naquit à Anvers en 1684, l'école qui avait si longtemps suivi l'étendart radieux de Rubens en était aux derniers jours de sa splendeur. Van Thulden venait de mourir, et David Teniers, déjà vieux, restait presque le seul témoin de cette grande époque : il n'y avait plus d'école d'Anvers.

Quel fut le maître de Van Falens? on ne saurait exactement l'indiquer. L'auteur du catalogue du Musée du Louvre le dit élève de F. Francken; mais cette initiale a besoin d'être expliquée. Dans la famille si nombreuse et si mal connue des Francken, quel est celui qui, à l'âge où Van Falens apprit à peindre, c'est-à-dire aux derniers jours du dix-septième siècle, put lui donner des leçons? Sans doute François Francken, celui qu'on appelle *le jeune*, avait eu un neveu, qui s'appela François comme lui; mais on ignore absolument si ce peintre vivait encore à l'époque qui nous occupe. Sans vouloir faire de conjectures trop téméraires, nous rappellerons qu'il y avait alors à Anvers un certain Constantin Francken, qui fut doyen de la confrérie de Saint-Luc en 1694 et qui, par une particularité qui n'est pas sans importance, est partout cité comme peintre de batailles et de chevaux. Qui sait si ce n'est pas chez lui que Van Falens apprit son métier?

Il est vrai que quel qu'ait été son maître, le jeune artiste ne profita pas longtemps de ses leçons. En 1703 — il n'avait pas vingt ans encore — nous le voyons quitter son pays et venir s'établir à Paris. Comment il fut reçu par nos artistes, quel emploi il fit de sa jeunesse et de son talent, il ne serait pas aisé de le dire, car Van Falens n'a point de biographie, et sa vie est demeurée obscure. Toutefois on doit supposer que le peintre flamand trouva occasion d'occuper utilement son pinceau, et n'eut pas à se plaindre de la France, et la preuve, c'est qu'il y resta.

Mariette nous apprend que le talent particulier de Van Falens fut de copier les tableaux des maîtres à la mode et surtout ceux de Wouwerman. Il apportait dans ce travail une dextérité singulière, et ses reproductions étaient, dit-on, d'une telle exactitude qu'elles trompaient les plus fins connaisseurs. Peut-être serait-il plus juste de dire que ces copies, confiées à d'honnêtes marchands, étaient vendues par eux à des marquis ou à des financiers qui, médiocrement instruits des mérites de l'art hollandais, donnaient aisément dans le panneau. L'artiste ignoré vécut d'abord de cette industrie, qui n'était pas tout à fait loyale et ne lui promettait d'ailleurs ni grand profit ni bruyante renommée.

Van Falens, il est vrai, n'avait pas que ce talent. Il avait apporté de la Flandre, déjà savante dans cet art spécial, le secret de restaurer, ou, comme le dit Mariette, de « raccommoder » les tableaux. Le métier était lucratif, car Paris ne possédait guère alors d'habiles gens dans ce genre, et Van Falens y faisait merveille. Lorsque le Régent compléta sa collection et s'occupa de la mettre en ordre, ce fut à Van Falens qu'il eut recours pour restaurer celles de ses peintures qui avaient le plus souffert. « Le duc d'Orléans, nous dit encore Mariette, lui fit faire la reveue de ses tableaux, et principalement de ceux qu'il avoit acquis de don Livio Odescalchi; et je mets cela (ajoute le judicieux critique) au nombre des malheurs qu'a éprouvés la peinture; car cela ne s'est pu faire qu'en écurant les tableaux et aux dépens des glacis et des dernières touches qui, dans cette opération pressée, sont nécessairement obligés de disparoître [1]. » Il y a malheureusement du vrai dans cette observation, mais malgré les inquiétudes dont Mariette se faisait l'écho, Van Falens n'en fut pas moins chargé d'un autre travail important. La galerie de Rubens, au palais du Luxembourg, avait eu à souffrir d'une restauration maladroite. On appela alors Van Falens, « peintre flamand, dit Germain Brice, qui a un talent admirable pour faire revivre les anciens tableaux [2]. »

[1] Mariette, tome II, page 232.

[2] Brice, *Description de la ville de Paris*, 1752, tome III, page 399.

Toutefois la gloire de restaurer les ouvrages des autres ne suffit pas à l'ambition de Van Falens : il voulut s'essayer dans des entreprises plus difficiles et plus honorables. Par malheur, il avait si longtemps copié Wouwerman, qu'il lui était devenu impossible de faire autre chose que des Wouwerman. Ses œuvres, d'ailleurs assez peu nombreuses, montrent bien quelle fut son impuissance, et en même temps l'esprit de son habile pinceau. D'Argenville le fils, après avoir dit que Van Falens « a peint joliment des chasses et des altes, » nous apprend qu'on voyait de lui, dans les salles de l'Académie de Saint-Luc, une *Chasse à*



LA PRISE DU HERON.

l'oiseau ornée d'architecture, ce qui donne à supposer qu'il fut d'abord associé à cette corporation. Mais ce mince honneur n'était pas au niveau de son rêve : il fit un effort de plus, et le 29 novembre 1726, il fut reçu à l'Académie royale de peinture comme peintre de paysages et de chevaux.

Le Musée du Louvre a hérité des deux tableaux que Van Falens exécuta pour sa réception à l'Académie : ce sont les plus charmants qu'on connaisse de sa main. Dans l'un, *le Rendez-vous de chasse,* on voit une dame de qualité, à cheval, adressant la parole à un écuyer qui a mis pied à terre. Autour d'eux se groupent un chasseur portant un faucon sur le poing et un autre cavalier prenant un verre de vin que lui présente une paysanne; plus loin se montrent diverses figures, ici des laveuses attentives à leur travail, là un ménétrier qui joue du violon à la porte d'une auberge; au fond, on aperçoit un village perdu dans les perspectives d'un paysage accidenté. L'autre tableau, *la Halte de chasseurs*, n'est guère moins compliqué : Van Falens y a fait entrer une dame à laquelle un page apporte des fruits, un chasseur

qui s'appuie sur son mousquet et tient son cheval par la bride, un cavalier donnant quelque monnaie à un mendiant, un berger conduisant un troupeau de chèvres, et bien d'autres personnages encore, car si Van Falens n'avait pas beaucoup d'imagination, il avait au moins beaucoup de souvenirs, et il ne se cachait pas pour le montrer. Nature docile et comme absorbée dans le culte exclusif d'un maître trop aimé, il n'a aucune personnalité, aucun accent, aucun génie. Philippe Wouwerman serait en droit de revendiquer dans ses peintures non-seulement les costumes, la proportion et les attitudes des personnages, mais aussi la coloration argentée et douce de l'ensemble. Toutefois Wouwerman est un maître : il a l'imagination qui invente et qui dispose, il a la main qui exécute et qui exprime. Dans sa composition, Van Falens n'a guère que des réminiscences; quant à son pinceau, il est habile, il est soigneux, mais ce n'est à tout prendre que le pinceau d'un copiste.

Van Falens en jugeait sans doute autrement. Devenu académicien, il se prit au sérieux, et sans abandonner la restauration des tableaux, il continua à faire des Wouwerman. On vit de lui *le Chasseur fortuné*, *le Départ pour la chasse* et surtout *la Prise du Héron*, qui est, à n'en pas douter, l'une de ses œuvres les plus fines. Un double honneur fut fait à ces peintures : en même temps qu'elles prenaient place dans la galerie d'un éminent personnage, le comte de Brülh, elles étaient gravées par le fin burin de Lebas et de Moyreau, artistes à la main loyale qui croyaient à Van Falens et le reproduisaient respectueusement, savamment, comme ils avaient accoutumé de faire pour Teniers ou pour Berghem.

Ainsi accepté et accueilli, Van Falens devint presque français; il avait épousé Marie-Françoise Slodtz, la sœur des sculpteurs si souvent employés par Louis XV; l'hospitalité royale le logeait dans la cour du vieux Louvre; il était heureux et il ne songeait guère plus à la Flandre, lorsqu'il mourut à Paris le 26 mai 1733 (et non le 29, comme on l'écrit d'ordinaire). Après avoir annoncé sa mort, le *Mercure de France* ajoute, peut-être avec plus de complaisance que de saine critique : « Il n'a fait que de petites figures, des animaux et du paysage, dans le goût de Berghem et de Wauvremens. Ses tableaux sont d'une composition admirable et d'un coloris charmant. » Ce fut là la première oraison funèbre de Van Falens. Mariette vint bientôt et il en fit une autre d'un goût un peu différent : « Ses tableaux, dit-il, ne sont pas sans mérite, mais ils se ressentent trop d'une imitation servile. » La critique moderne a sanctionné l'un de ces jugements : malheureusement pour Van Falens, ce n'est pas à celui du *Mercure* qu'elle a donné raison.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les tableaux de Van Falens sont assez rares. En dehors des copies ou des pastiches de Wouwerman qui courent les ventes publiques, l'artiste flamand n'a signé qu'un petit nombre de peintures originales.

Lebas a gravé d'après lui, le *Départ pour la chasse*; la *Prise du Héron*; le *Rendez-vous de chasse*; le *Chasseur fortuné*. P. Aveline et Filleul ont reproduit l'*Utile accident* et le *Retour de campagne*.

Les dessins de Van Falens ne sont pas non plus fort nombreux. Le cabinet Paignon-Dijonval en contenait un à l'encre de Chine : *Des chasseurs se reposant*.

Parmi les peintures, nous devons citer :

MUSÉE DU LOUVRE. *Rendez-vous de chasse; Halte de chasseurs*. Ces deux tableaux, peints par Van Falens pour sa réception à l'Académie, ont été gravés en 1736 par Moyreau. Dans le premier, un monogramme formé des lettres C. V. F. est inscrit sur la croupe d'un des chevaux.

MUSÉE DE STOCKHOLM. *Un homme et des femmes à cheval.*

MUSÉE DE DRESDE. *Départ pour la chasse au héron.*

MUSÉE DE BERLIN. *Paysage enrichi de figures.*

VENTE ***. 22 novembre 1856. — Le *Pot au lait renversé*, 425 francs.

VENTE DE LA MARQUISE D'U... 16 février 1857. — Une *Halte de chasse* et son pendant, 805 fr.

Impr. Benard et Cie, rue Damiette, 2.



École Flamande. *Histoire, Sujets Religieux.*

PIERRE-JOSEPH VERHAGHEN

NÉ EN 1728; — MORT EN 1811.



Pour le curieux qui étudie l'histoire de l'école flamande, pour l'écrivain qui la raconte, le dix-huitième siècle est comme un long entr'acte où la scène, jadis si noblement occupée, demeure triste et déserte. Quelques artistes à peine apparaissent de loin en loin pour rappeler que la Flandre a été pendant deux cents ans la terre généreuse où sont nés tant d'admirables coloristes, tant de puissants décorateurs. Et pourtant ce siècle est celui où l'art français triomphe dans l'esprit et dans la grâce ; où l'Italie, déchue, mais ingénieuse encore, nous montre de si souriants maniéristes ; où l'école anglaise, après s'être si longtemps cherchée, s'affirme tout à coup dans quelques maîtres originaux et forts. Mais, au milieu de cette fête de la peinture facile, la Flandre, aux mains de princes étrangers, semble s'endormir ; elle renie les dieux de sa jeunesse, elle méconnaît son génie et s'oublie elle-même. Au début du dix-huitième siècle, l'école qu'illustra Rubens ne sait plus où elle va : c'est le temps des grandes machines pompeuses et vides de Richard van Orley, des inventions affadies de Duvenède, élève trop assidu de Carle Maratte ; c'est le temps aussi de Victor-Honoré Janssens, le peintre expéditif et sans caractère dont nous avons raconté l'histoire. Après

eux, vont venir Verbeeck, Mathieu de Visch, Gaeremyn, tristes ouvriers d'un art qui s'égare de plus en plus. La critique n'aurait ici qu'à s'attrister et à se taire, si, parmi cette foule d'artistes si faiblement inspirés, elle ne rencontrait un nom qui doit l'arrêter un instant, celui de Verhaghen.

Hâtons-nous de le dire, Verhaghen est tout à fait un peintre d'une école en décadence, et, sous certains rapports, il n'est allé ni plus haut ni plus loin que la plupart des maîtres obscurs que nous venons de nommer. Il a tous les défauts de son temps, mais il sait encore son métier; son pinceau, merveilleusement agile, couvre vaillamment de vastes toiles qui ont de l'effet et de l'aspect; plus heureux que les Flamands italianisés qui travaillaient autour de lui, il a de l'imagination, de la verve, presque de l'esprit.

Pierre-Joseph Verhaghen est né le 19 mars 1728, à Aerschot, petite ville située à trois lieues de Louvain. Son père, qui était receveur municipal, l'envoya à l'école jusqu'à l'âge de douze ans, et eut le bon goût de ne pas contrarier ses dispositions premières. Verhaghen, encore enfant, avait rencontré par hasard un peintre — c'est peut-être beaucoup dire — qui était venu restaurer les tableaux de l'église Notre-Dame, à Aerschot. Van der Kerkhoven — c'était le nom de ce dangereux ouvrier — n'avait jamais été admiré par personne. Il fut touché de l'intérêt qu'il inspirait à ce naïf écolier; il le prit avec lui, moins comme élève que comme apprenti, et ils parcoururent ensemble les villages voisins, réparant de leur mieux les toiles endommagées, et ne se gênant pas, on le devine, pour y introduire, au besoin, des agréments de leur façon. Verhaghen comprit bien vite que van der Kerkhoven n'était pas un maître sérieux; il le quitta, et en 1741. c'est-à-dire à treize ans, il partit pour Anvers.

La gilde de Saint-Luc avait alors pour doyen un assez médiocre peintre, François-Henry Verbeeck. Verhaghen entra-t-il à son atelier? nous l'ignorons; mais soit qu'il ait étudié chez lui, chez Geerardts ou chez Balthazar Beschey, il ne put recevoir de ces maîtres que des conseils douteux ou de mauvaises leçons. Il est vrai que les églises d'Anvers renfermaient encore tous les chefs-d'œuvre dont Rubens, Jordaens, van Dyck et les autres artistes de la pléiade glorieuse les avaient enrichies au siècle précédent. Ce fut là l'atelier où Verhaghen forma son goût; c'est en contemplant ces grandes pages qu'il se créa une manière bien différente assurément et bien plus large que celle qu'il aurait pu puiser dans l'étude des tableaux des professeurs de l'Académie. Nous manquons d'ailleurs de données exactes sur ses débuts; nous ignorons même quelle fut la durée de son séjour à Anvers; nous savons seulement qu'en quittant cette ville, il vint s'établir à Louvain, et que, le 25 janvier 1753, il y épousa Jeanne Hensmans, qui lui donna sept enfants[1].

Lorsque nous disions tout à l'heure que Verhaghen étudia les maîtres du dix-septième siècle, nous avions présentes à la mémoire les copies, assez nombreuses, qu'il a exécutées d'après leurs œuvres. Descamps, dont le *Voyage pittoresque* date de 1769, parle de deux tableaux, la *Mort de saint Antoine*, et un *Saint recevant le viatique*, qui étaient alors chez les Récollets de Louvain, et que Verhaghen avait copiés d'après un maître qu'il ne nomme pas. Une église de la même ville conserve encore le *Martyre de saint Quentin* et un *Christ*, d'après Gaspard de Crayer. Nous savons donc quelles furent les premières admirations du jeune artiste; nous savons à quelle école il se forma.

Mais Verhaghen n'était pas seulement un copiste intelligent. Nous avons vu de lui, à l'église Saint-Jacques de Louvain et au musée de Gand, deux vastes toiles qui prouvent que son talent et son audace s'étaient développés de bonne heure. Le premier de ces tableaux, daté de 1765, représente le *Martyre de saint Jacques;* on y sent, avec une exécution libre et souple, les souvenirs des maîtres de l'époque antérieure; le second tableau, peint en 1767, est la *Présentation au Temple* C'est vraiment comme une grande ébauche, où tout est indiqué, où rien n'est écrit, où le pinceau se joue des difficultés de la couleur et de la forme, une sorte d'improvisation à la Vanloo, mais plus vaillante, plus solide, plus robuste de ton, sauf toutefois dans les chairs, que Verhaghen — c'est son défaut — a toujours revêtues d'une coloration blanchâtre et plâtreuse.

[1] Ces détails et la plupart de ceux qui vont suivre sont empruntés à une intéressante notice publiée par M. C. Piot dans le *Messager des Sciences historiques de Belgique.* (Gand, 1839, p. 413)

Ces tableaux, et d'autres encore, le firent connaître des princes autrichiens, qui eurent plus d'une fois recours à son pinceau. Dès 1770, Verhaghen peignait le grand tableau qui est aujourd'hui au musée de Vienne, et où l'on voit saint Étienne, roi de Hongrie, recevant la couronne et les insignes de l'empire, que le pape Sylvestre II lui a envoyés. Cette œuvre d'apparat et de luxe décoratif méritait une récompense. Le 13 mai 1771, Verhaghen recevait le titre de peintre du prince Charles de Lorraine, et quelques jours après, l'impératrice Marie-Thérèse, prenant hautement l'artiste sous sa protection, l'autorisait à faire, aux frais de la cassette impériale, un voyage d'étude en France et en Italie.

Parti le 16 mai avec son fils aîné, Verhaghen se dirigea vers Paris. Chose étrange, il y resta à peine un



AGAR ET ISMAEL CHASSÉS PAR ABRAHAM. Musée d'Anvers

mois. Le journal de Wille nous a conservé la trace de son passage. « Le 9 juin — écrit l'honnête graveur — M. Verhaghen, peintre flamand au service de l'impératrice-reine, vint chez moi et me fit voir de ses ouvrages historiques qui portent un beau caractère. Il va, accompagné de son fils, en Italie, pour y voir ce qu'il y a de remarquable, le tout aux dépens de cette princesse, qui lui a envoyé, en dernier lieu, cinq médailles d'or, après avoir vu un tableau de sa main. Voilà, depuis du temps, le premier peintre flamand qui promette quelque chose. Il parut singulièrement content de plusieurs tableaux de mon cabinet, entre autres, *Sarah présentant Agar à Abraham*, peint par M. Diétrich, qu'il ne pouvoit pas quitter[1]. »

Après avoir admiré — peut-être un peu plus qu'un véritable connaisseur ne l'aurait dû faire — le Diétrich de Wille, Verhaghen fit quelques visites à Pierre, à Cochin, et, sans attendre l'ouverture du Salon, qui se préparait, il quitta Paris. Le 15 juin, il était à Lyon ; trois jours après, il traversait les Alpes, et commençait

1. *Journal de Wille*, I, p. 477.

enfin le voyage qui lui tenait tant à cœur. Après s'être arrêté à Milan et à Bologne, il arriva à Rome, le 1er août, et se mit immédiatement au travail. Il peignit d'abord deux tableaux, un *Christ en croix* et les *Pèlerins d'Emmaüs*, qui obtinrent un grand succès auprès des amateurs romains. Le pape lui-même, Clément XIV, voulut voir l'artiste flamand et le reçut avec toutes sortes de bonnes grâces. Verhaghen, enchanté, écrivait à sa femme des lettres modestement triomphantes. Il partageait son temps entre le travail et l'étude des grandes œuvres des peintres anciens. Raphaël le toucha; mais à la façon dont il en parle à Mme Verhaghen, on devine que tout en admirant le divin maître, il garde à Rubens les secrètes préférences de son cœur.

Près de deux années se passèrent ainsi. Verhaghen quitta Rome, le 24 avril 1773, et se rendit à Vienne. Marie-Thérèse lui fit le meilleur accueil, et elle ordonna qu'on plaçât dans sa chambre à coucher un épisode de la vie de sainte Thérèse, qu'il avait peint pour elle pendant son séjour en Italie. Il eût été dans les desseins de l'impératrice de retenir à la cour le peintre dont elle faisait tant de cas; mais Verhaghen aimait son pays ; il revint à Louvain le 24 octobre, et il y fut reçu avec acclamation, les poètes eux-mêmes ayant chanté l'heureux retour de leur glorieux compatriote.

Revenu au foyer, Verhaghen reprit son pinceau, et il prouva qu'il avait en lui quelque personnalité, l'étude du style italien n'ayant en aucune façon modifié sa manière. Les tableaux qu'il fit à son retour de Rome diffèrent à peine en effet de ceux qu'il avait peints avant son départ. C'est toujours la même prestesse d'exécution, la même verve dans le rendu des étoffes, des orfévreries, des accessoires, la même pauvreté dans ce qui touche à l'expression des sentiments humains. Verhaghen est frappé avant tout de l'aspect extérieur des choses; il peint savamment un costume, mais l'âme du personnage qu'il met en scène lui importe peu. De là, cette production rapide, abondante, intarissable. Les églises et les couvents de Louvain, les chapelles des villages environnants, s'enrichirent d'un nombre considérable de tableaux de Verhaghen. Bien qu'il ait traité parfois des sujets profanes, par exemple *Virgile lisant ses poésies devant Auguste*, presque toutes ses peintures sont empruntées à la Bible ou à l'Évangile; il est à peine utile de dire que le sentiment religieux y fait absolument défaut. Ces œuvres légères, décoratives, flamboyantes, sont étranges à étudier dans le pays où Dirck Stuerbout et Quentin Metsys avaient montré jadis un pinceau si sincère, un si grand souci de l'expression morale. Mais Verhaghen a beaucoup aimé la peinture, et, à ce titre, il lui sera beaucoup pardonné.

Pierre-Joseph Verhaghen est mort à Louvain, le 3 avril 1811. Un de ses fils, curé à Wakkerzeel, vivait encore en 1839.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

ANVERS (MUSÉE). — *Agar et Ismaël chassés par Abraham* (provenant de l'abbaye de Tongerloo).

BRUXELLES. — L'*Adoration des Mages*.

GAND. — *Présentation au Temple* (signé : *P.-J. Verhaghen, f. Lov.*, 1767.

LOUVAIN (HÔTEL-DE-VILLE). — *Moïse présenté à la cour de Pharaon* (1786).

ÉGLISE SAINT-QUENTIN. — Le *Martyre de saint Quentin*, Un *Christ*, copies de Verhaghen, d'après Gaspard de Crayer.

ÉGLISE SAINT-JACQUES. — Le *Martyre de saint Jacques* (1765).

ÉGLISE SAINT-PIERRE. — La *Vierge avec l'Enfant Jésus*; le *Bon Pasteur*; le *Martyre de sainte Catherine*.

MALINES (ÉGLISE SAINT-ROMBAUD). — Un *Épisode de la vie de saint Rombaud*.

VIENNE. — *Saint Étienne, roi de Hongrie, reçoit la couronne et les insignes de l'empire, que le Pape Sylvestre II lui a envoyés*. Signé : *P.-J. Verhaghen Aerschotanus*, f. 1770.

IMP. POITEVIN RUE DAMIETTE 2 ET 4



École Flamande. *Tableaux d'Histoire, Portraits*

ANDRÉ LENS

NÉ EN 1739. — MORT EN 1822



Le dix-huitième siècle, pris en masse, était porté au naturalisme, dans les systèmes, dans la littérature, dans les arts, dans les goûts et les habitudes. Je n'ai pas besoin de rappeler Condillac, Helvétius, Robinet, Diderot, le baron d'Holbach, leurs théories positives et les mœurs licencieuses du temps. L'homme cherchait du même coup à briser toutes les contraintes, celles du dogme, de la politique, de la tradition et des vieilles règles académiques. On était las du passé, las des conventions qui opprimaient les intelligences, et l'on aspirait passionnément à un nouvel ordre de choses.

Cette tendance générale tourna au profit de l'école néerlandaise. Non seulement on rechercha ses tableaux dédaignés sous Louis XIV et dans la première partie du dix-huitième siècle; non seulement il y eut des amateurs, comme le comte de Vence, le duc d'Orléans, le marquis de Voyer, MM. Blondel de Gagny, De la Bouexière, De Gaignat, De Lassay, De Julienne, qui pavoisèrent leurs cabinets de toiles flamandes et hollandaises; mais des graveurs indigènes comme Lebas, De Ghendt, Bazan, Lemire, Aliamet, Gouar, Lempereur, s'attachèrent spécialement à reproduire les

compositions des grands maîtres qui sont et seront toujours la gloire des Pays-Bas. Les peintres subirent la même influence et prirent la même route : Chardin, les Vanloo, Boucher, Pater, Descamps étudiaient beaucoup plus les artistes du nord que ceux du midi, se rapprochaient beaucoup plus des premiers que des seconds. Watteau, né à Valenciennes, Flamand d'origine par conséquent, symbolisait, pour ainsi dire, cette propension, stimulait le goût qui entraînait ses contemporains vers les œuvres de l'art septentrional.

Sur tous les points donc le naturalisme triomphait, les systèmes fléchissaient le genou devant l'infatigable puissance qui nous offre des modèles toujours nouveaux et quelquefois des types d'une accablante perfection. Van Huysum, le dernier des grands peintres hollandais, mort en 1749, avait porté l'enthousiasme du réalisme jusqu'à l'adoration des fleurs et des insectes. Balthazar Denner, de Hambourg, mort justement la même année que Van Huysum, montrait une passion aussi vive pour les moindres détails, une aussi respectueuse docilité au principe d'imitation ; seulement, il appliquait à la face humaine le patient travail qui faisait épanouir sur les tableaux de son confrère toutes les merveilles des beaux jours.

Mais, comme les esprits originaux, les écoles et les systèmes trouvent infailliblement des contradicteurs. Pendant que les artistes, les poètes, les philosophes se vouaient en masse au culte de la nature, quelques intelligences rebelles cherchaient une autre divinité, soutenaient d'autres maximes. L'admiration des Grecs et des Romains, qui avait égaré nos poètes du seizième siècle, qui s'était imposé des limites au dix-septième et que menaçait le libre épanchement de la vie moderne, lasse de toujours se heurter contre des souvenirs, comme les flots contre les digues, cette prévention se ranima de plus belle au dix-huitième siècle. Deux savants lui fournirent une ample pâture. Winckelmann et Barthélemy, en étudiant avec obstination les œuvres de l'art antique, les poètes, les historiens, les philosophes d'Athènes et de Rome, en pénétrant plus loin que leurs devanciers dans l'esprit de la civilisation païenne, avaient conçu pour ce monde éteint une passion enthousiaste. Leurs doctrines ne tardèrent pas à influencer les arts du dessin. Deux peintres allemands, Raphaël Mengs et Carstens suivirent exactement les principes de Winckelmann, crurent que les statues antiques pouvaient leur apprendre tous les secrets du beau, que Raphaël et Michel-Ange, chez les modernes, avaient été seuls effleurés par quelques rayons du génie hellénique, offraient seuls des modèles irréprochables. C'est une idée fixe des amateurs et critiques rétrogrades de décerner exclusivement à ces deux maîtres les honneurs du triomphe. Les maximes de Barthélemy et de Winckelmann finirent par trouver en France un champion exalté dans le peintre David.

Quelques années auparavant, Lens avait arboré la même bannière sur les bords de l'Escaut. Opiniâtre comme tous les adorateurs des vieux principes ou des vieilles formes, il installa le système académique au milieu de cette ville fameuse où Rubens, Van Dyck, Jordaens, Quellyn et tant d'artistes puissants avaient proclamé des théories contraires. André Corneille Lens, fils de Corneille Lens, peintre de fleurs, vit le jour à Anvers, le 31 mars 1739, et apprit de bonne heure la peinture. Il eut pour premier maître un nommé Ykens, probablement Jean-Pierre Ykens, reçu franc-maître en 1690 par la confrérie de Saint-Luc. Si le tableau du musée d'Anvers, qui porte le n° 345 et la signature *P. Ykens F.*, est de sa main, c'était un excellent professeur, beaucoup plus habile que son élève. Il représente *Sainte Catherine disputant avec les philosophes*. Le travail est un peu rude, mais une excellente couleur, un grand relief, des tons chauds et harmonieux font penser aux meilleurs disciples de Rubens. Après avoir été à si bonne école, le jeune Lens entra dans l'atelier de Balthazar Besschey. Ni l'un ni l'autre de ces deux maîtres ne semble avoir formé son goût. Anvers ne possède aucune statue antique; mais, depuis la fin du dix-septième siècle, on avait formé à l'Académie une collection de plâtres moulés sur les chefs-d'œuvre grecs ou romains ; ces reproductions et, suivant toute apparence, les gravures d'autres morceaux fameux aidèrent les théories de Winckelmann à influencer le jeune Lens. Pour un peintre qui a vécu si près de nous, on devrait avoir des renseignements positifs; mais il y a peu de temps qu'on recueille avec soin les matériaux nécessaires à l'histoire de l'art. Nous ne savons donc pas au juste quand il s'éloigna du style régnant.

Le 28 février 1756, comme il allait accomplir sa dix-septième année, il obtint au concours annuel le premier prix. L'attention publique se tourna dès lors vers lui, et ses progrès ne se ralentissant point, Charles de Lorraine

le nomma, fort jeune encore, peintre officiel de la cour. Bientôt il lui fournit les moyens d'entreprendre, à vingt-cinq ans, le voyage d'Italie, avec son frère Joseph Lens, qui tenait également le pinceau. Cette excursion acheva de former son talent et de fixer sa manière. Pendant son séjour au delà des Alpes, il consacra presque tout son temps à l'étude des marbres antiques et des ouvrages de Raphaël; il copiait les uns, dessinait les autres du matin au soir. Étant revenu dans sa ville natale, en traversant la France, à la fin de l'année 1768, on le nomma professeur de dessin à l'Académie des Beaux-Arts.

Il avait adopté la doctrine classique avec toute sa rigueur, avec toute sa sécheresse. On voit poindre assez nettement ses opinions dans son premier ouvrage : *Le Costume des peuples de l'antiquité prouvé par les monuments.* Dans un autre livre : *Du Bon goût ou de la Beauté en peinture*, il cite fréquemment Boileau, cherche à identifier les principes de l'art avec les principes littéraires affublés de rimes par l'auteur du *Lutrin*. Comme beaucoup d'esprits bornés, il s'écrie : « Hors de la Grèce point de salut!» Puis vient l'éternel duumvirat constitué en faveur de Michel-Ange et de Raphaël.



PORTRAIT DU GRAVEUR MARTENASIE Musée d'Anvers.

Lens eut la bonne fortune de rendre à ses collègues d'Anvers un important service. Jusque là les peintres étaient restés soumis aux lois et règlements des corporations ouvrières; scandalisé de voir qu'on identifiait les beaux-arts et les professions industrielles, l'admirateur de Boileau réclama auprès du gouvernement autrichien, en 1770; sa tentative fut couronnée d'un plein succès en 1773. On put dès ce moment faire un libre usage de la palette et du ciseau. Pendant un des voyages qui amenèrent dans les provinces belges l'empereur Joseph II, ce prince, ayant visité Anvers, distingua spécialement André Lens et lui témoigna hautement son estime. Ce n'était pas un connaisseur. Il proposa au panégyriste des anciens de le suivre à Vienne et de s'y établir, en fixant lui-même ses honoraires et sa position. Lens n'accepta pas; ni la perspective d'une brillante carrière, ni l'espoir d'acquérir une belle fortune ne purent le résoudre à quitter sa patrie. Lens toutefois ne demeura point dans la ville d'Anvers, et alla, en 1781, habiter Bruxelles, où il se maria.

C'était un homme aussi laborieux qu'épris de son art; il a exécuté une foule de morceaux de chevalet, que possèdent les différentes collections de l'Europe et surtout les collections anglaises. Au nombre de ses meilleurs ouvrages, il faut compter, suivant Immerzeel, les toiles qui ornaient jadis les salons du

château de Laecken. Elles lui avaient été demandées par le duc de Saxe-Teschen, gouverneur des Pays-Bas et amateur distingué; il les emporta dans la capitale de l'Autriche. Elles représentent des scènes mythologiques. Nous devons encore citer divers tableaux que renferme l'église de Lierre et dont les sujets sont empruntés au Nouveau-Testament; une *Annonciation*, destinée à Saint-Michel de Gand; plusieurs grandes pages qui décorent l'église Sainte-Madeleine de Lille, et figurent quelques épisodes fournis par l'histoire de la célèbre pécheresse. A Bruxelles, notre artiste peignit avec son élève François, chez le sieur Stevens, les principales aventures de Bacchus.

Si, d'après les théories de Lens, on croyait voir dans ses tableaux un grand style, quelque chose de fier, de noble et d'héroïque, une manière qui rappelle Phidias ou Michel Ange, on serait complétement déçu. Formes rondes et atténuées jusqu'à la fadeur, attitudes empruntées, gestes gauches ou timides, voilà les traits généraux de son dessin. Les types de ses figures.... où les a-t-il trouvés? Où a-t-il découvert ces têtes insignifiantes, monotones, sans esprit, sans animation, sans caractère? Pourquoi ces fronts bas, ces yeux microscopiques? Et ces chairs roses comme une dragée teinte au carmin? Est-ce le bon goût qui prescrit d'employer des formes vulgaires et insipides? Est-ce l'idéal qui exige qu'on dénature à ce point la couleur? Chose étonnante! les prôneurs de l'art sévère tombent dans des afféteries que les peintres de salon trouvent exagérées.

Sans doute, Lens compose d'une manière réfléchie, groupe ses personnages avec soin, calcule leurs gestes, leurs attitudes; sans doute il se conforme aux données historiques et géographiques dans les vêtements, les armes, les joyaux, les étoffes, les meubles et les monuments; il coordonne le sujet et le fond du tableau; mais qu'on aimerait bien mieux de violents anachronismes et un peu plus de fougue! Comme on préférerait les caprices d'une ardente imagination à cette vulgaire sagesse!

André Lens, toutefois, est un peintre, un professeur dont la critique doit tenir compte. Il a inauguré à Anvers l'école historique moderne, pendant que son compatriote Ommegank (1755-1826) ressuscitait le vieux génie flamand. Les artistes du dix-huitème siècle, comme Pierre Ykens et Balthazar Besschey, les maîtres de Lens, suivaient négligemment les traditions affaiblies de la grande école nationale fondée par Rubens. Ce beau fleuve perdu dans les sables n'avait laissé derrière lui que des flaques d'eau, où miroitait encore la lumière, où se reflétait un pan du ciel. Au lit desséché, il fallait rendre ses flots abondants, et, pour y parvenir, force était de trouver des sources nouvelles. Quoique André Lens ne sût pas manier adroitement la baguette de coudrier qui révèle les eaux intérieures, il porta les esprits à la réflexion, il anima, stimula ses contemporains par son zèle, par ses théories, par ses travaux continus et ses innovations plus ou moins heureuses. Depuis ce moment, les efforts pour tirer l'art de sa torpeur n'ont point cessé en Belgique.

Lens atteignit une grande vieillesse; quoiqu'il lui fût impossible de tenir le pinceau dans ses dernières années, il conservait un enthousiasme très-vif pour son art, il en causait avec la passion de la jeunesse. Il mourut à Bruxelles, le 30 mars 1822, la veille du jour où il aurait eu 83 ans accomplis.

ALFRED MICHIELS.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Anvers possède trois tableaux de Lens, l'*Annonciation*, la *Peinture triomphant de l'Ignorance et de l'Envie*, le *portrait du graveur Martenasie*, ancien directeur de l'Académie d'Anvers : ce dernier ouvrage est signé et daté de 1762. La galerie de Bruxelles contient une *Dalila coupant les cheveux de Samson*. En 1795, un nommé Martini publia chez les frères Walter, à Dresde, une nouvelle édition de l'ouvrage de Lens sur les costumes des anciens. Il rectifia et compléta le travail de l'artiste flamand, qui, n'étant pas un érudit, avait négligé certaines sources d'information.

Au musée de Vienne, *Jupiter endormi dans les bras de Junon sur la cime du mont Ida*.

Les *Adieux d'Hector* ont été gravés par J. Kovatsch.

Andreas. Corn.us Lens pinxit.
1762

PARIS — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET



École Flamande. *Paysage, Animaux.*

OMMEGANCK

NÉ EN 1755. — MORT EN 1826.



Pendant que Lens tâchait maladroitement de ranimer la peinture dans les Pays-Bas, en lui communiquant un esprit nouveau qui l'eût détournée de sa route, deux artistes suivaient tant bien que mal les traditions flamandes, Joseph Verhagen et Jacques Herreyns, hommes secondaires, mais possédant un vrai mérite, dont les tableaux ornent encore une foule d'églises belges. Leur dessin a une tournure facile, leur couleur un certain charme. Le premier obtint une vogue européenne; Joseph II visita le second, pendant son voyage dans les Pays-Bas en 1781. Ils furent, en Belgique, les derniers représentants de l'art national, tel que l'avaient conçu les anciens maîtres.

Ommeganck prit aussi pour modèles ces illustres devanciers; mais comme il leur demanda conseil sans les imiter positivement, comme il déploya une originalité manifeste, on doit le compter parmi les régénérateurs de la peinture flamande, parmi les chefs de l'école moderne, vu surtout que la date de ses travaux le rapproche de notre temps, et qu'il a obtenu dans notre siècle même ses succès les plus marqués.

Balthazar-Paul Ommeganck était né à Anvers le 26 décembre 1755. Son père exerçait le métier

d'encadreur, profession qui lui inspira peut-être tout jeune le goût des arts du dessin. Il eut pour maître Joseph Antonissen, son compatriote, bon peintre de paysages (1737-1794), fort épris de la lumière, ayant une touche agréable et vivifiant d'ordinaire ses tableaux rustiques au moyen d'animaux et de petits personnages. Dès ses débuts, il montra un grand zèle et une application extraordinaire. « Il était de ces hommes que chacun de leurs progrès stimule, dit un contemporain, qui, ayant toujours devant les yeux la carrière infinie de l'art, se mettent en garde contre la présomption et l'abattement, deux écueils où viennent échouer une foule d'aspirants à la gloire; il n'avait la conscience de ses dons naturels que dans la mesure nécessaire pour fortifier son courage et soutenir son espérance[1] ».

Mais si Antonissen lui apprit les éléments et la technique de la peinture, d'autres maîtres lui enseignèrent la partie la plus élevée, la plus difficile de l'art; je veux dire ces grands hommes, depuis longtemps couchés sous l'herbe des cimetières, qui donnent par leurs ouvrages d'immortelles leçons aux néophytes capables de les comprendre. Il alla surtout à l'école de Pynacker, Dujardin et Moucheron; leurs tableaux tranquilles et moelleux, où la lumière abonde, enveloppe tous les objets, fond toutes les couleurs dans une même gamme, ont évidemment séduit son imagination, exercé l'influence la plus vive sur son talent. Il était né pour ces douces bucoliques, pour ces agrestes rêveries que ne trouble aucun orage. A vingt-cinq ans, il avait déjà tracé au milieu de la nature les limites de son domaine. On vit alors avec surprise ce Flamand moderne cultiver un genre que les Hollandais semblaient s'être réservé. Comme eux, il étudiait constamment la nature, ses grands phénomènes et ses moindres caprices, cherchait à fixer sur la toile ses formes permanentes et ses grâces fugitives. Montrant dès-lors pour les moutons une préférence décidée, il les reproduisait d'une manière supérieure. Les spacieux herbages qui entourent sa ville natale lui fournissaient d'heureux motifs; mais il allait passer une partie de la belle saison dans la province de Liége. On le rencontrait principalement aux environs de Huy, de Dinant et de Chaufontaine, copiant un site pittoresque, dessinant quelque troupeau, tâchant de saisir un effet lumineux. Tous les ans, lorsqu'il retrouvait ses paysages bien aimés, il disait sans doute comme le poëte : « Les voilà ces rochers audacieux et abruptes, qui donnent un caractère de solitude plus profonde à une campagne déserte et sauvage, associant la paix des champs au calme des cieux. Le jour est enfin venu où je me repose de nouveau sous ce large sycomore et admire les fraîches pelouses, les vergers touffus; ornés de fruits naissants, ils forment dans la saison actuelle de grandes nappes vertes, et, loin de contraster avec les tons du paysage, se confondent par leurs nuances avec les forêts et les halliers. Je les revois, ces haies charmantes, vagabondes, à peine dessinées, ces fermes pastorales que l'herbe enveloppe jusqu'au seuil, et les spirales de fumées qui montent silencieusement à travers les rameaux[2]. »

En 1788 fut organisée à Anvers la Société des Beaux-Arts; elle se composait d'amateurs et d'artistes, comme toutes les sociétés analogues, et avait pour but de répandre le goût, la connaissance des belles choses, de soutenir les jeunes talents, d'honorer, de stimuler au travail les talents accomplis. Elle devait faire chaque année une exposition publique. Ommeganck fut un de ses fondateurs et de ses membres les plus actifs. Quelques villes flamandes imitèrent l'exemple que leur donnait Anvers, et plus tard la compagnie primitive s'étant développée, enrichie, ayant obtenu après 1815 l'appui de l'autorité supérieure, s'intitula fièrement *Société royale pour l'encouragement des Beaux-Arts*.

Mais à peine venait-elle de s'établir que la révolution brabançonne troubla le pays, étonna l'Europe de ses farces violentes et de ses pieuses pantalonnades. On vit des moines porter le sabre et faire le coup de feu, comme pendant les scènes de la Ligue. A cette comédie larmoyante succéda bientôt le drame terrible et salutaire de la révolution française. Pendant douze ans la tempête gronda sur les provinces belges. La guerre et la politique, la haine et la passion des réformes, l'inquiétude et la peur firent négliger les beaux-arts. Un double enthousiasme, une persévérance invincible furent nécessaires à ceux qui les

[1] *Lofrede op Balthazar Paulus Ommeganck, uitgesproken te Antwerpen door Ian. Adr. Snyers*; 1826.
[2] Wordsworth, *Lines composed a few miles above Tintern abbey.*

cultivaient. Heureusement pour lui, Ommeganck portait cette armure défensive; l'abattement et la tristesse n'avaient pas prise sur lui. Pendant qu'on se disputait et se battait, que les vieilles lois sociales tombaient en ruine, le studieux observateur cheminait ou dessinait sur les *hautes Fagnes,* ces grandes bruyères des Ardennes, longeait les bords de la Meuse, errait dans les bois et cherchait la solitude. On ne put croire qu'un homme fût préoccupé de moutons, de verdure et de beaux arbres, pendant que l'Europe tout entière devenait une sanglante arène. Un détachement de troupes françaises prit Ommeganck pour un espion qui dissimulait, l'arrêta et le mit sous les verroux; ses croquis et ses ébauches furent envoyés à Paris comme pièces de conviction. Pendant qu'il attendait la réponse qui devait décider de si loin pourquoi



PAYSAGE ET BESTIAUX (Musée du Louvre).

il se promenait sous l'ombrage des chênes, une personne de Dinant, avec laquelle il était fort lié, apprit sa mésaventure. Ce digne ami s'occupa aussitôt de lui faire rendre la liberté, en prouvant que la guerre et la politique ne l'intéressaient pas le moins du monde. Ommeganck alla de nouveau passer des journées laborieuses et tranquilles dans les vallons où serpentent la Meuse, l'Ourte et l'Amblève, sur ces montagnes poétiques où des roches calcaires opposent leurs teintes grises au noir feuillage des sapins, à la verdure plus pâle et plus riante des hêtres.

Absorbé à ce point par l'amour du travail, par la contemplation de la nature, Ommeganck devait perfectionner chaque jour sa manière. Il n'avait pourtant pas la physionomie d'un rêveur : c'était un homme robuste, aux sourcils fortement dessinés, aux grands yeux, aux traits énergiques. Son insouciance pour tout ce qui ne concernait point directement son art allait cependant si loin, qu'elle lui faisait même oublier la gloire. Un de ses amis voulut réparer, autant que possible, les effets de cette indolence. Ommeganck avait

peint un dessus de piano, conformément à un ancien usage, et avait déployé dans ce morceau toutes ses qualités. Son fidèle admirateur envoya le panneau en France, à l'Exposition de 1799. La démarche clandestine eut un plein succès; la foule curieuse et les juges éclairés louèrent également l'œuvre pastorale, qui obtint le premier prix de paysage.

L'Exposition de 1805 augmenta en France la réputation du peintre flamand. Un morceau qu'il y envoya lui-même fut très-bien accueilli par le public. Le gouvernement l'acheta pour le Musée du Luxembourg, et l'Institut nomma l'auteur un de ses membres correspondants. A l'Exposition de 1808, on lui décerna une médaille d'or; Immerzeel prétend même que l'impératrice Joséphine voulut, dès ce moment, avoir un tableau de sa main chaque année. A force de labeur, il était devenu un homme célèbre, mais, hélas! il avait cinquante-trois ans.

L'âge, toutefois, ne pesait pas à sa vigoureuse constitution. Il n'avait rien perdu de sa force, de sa verve, de son enthousiasme. Ses tableaux avaient la même fraicheur que jadis et attestaient une plus grande expérience. Il étudiait, composait avec autant de soin que pendant sa jeunesse. La nature, qui avait été son institutrice, qui le conseillait encore, était devenue depuis longtemps pour lui une compagne indispensable, une amie toujours recherchée. Il fallait à son imagination, comme à sa poitrine, l'air pur des hauts lieux, l'haleine embaumée des forêts. Une légère brume flottant sur la campagne enchantait sa vue, un rayon de soleil entre deux nuages l'exaltait. De là cette minutieuse vérité que l'on admire dans ses tableaux. Non seulement on reconnaît au premier coup d'œil la saison de l'année qui s'y trouve peinte, mais la période à laquelle cette même saison est parvenue; la couleur des arbres, les tons de la lumière, les fleurs disséminées dans le gazon ne laissent aucun doute. L'heure du jour ne se manifeste pas moins évidemment. La pâleur des premiers rayons lumineux et la longueur des ombres, la rosée qui brille sur l'herbe et sur les feuilles, la vapeur qui nage dans l'air et affaiblit toutes les nuances indiquent assez le matin. Mais le brouillard se dissipe, l'astre inépuisable verse des flots d'or; l'ombre s'est condensée autour des arbres, sous leur tente de verdure; la fraicheur s'y est aussi retirée; l'implacable soleil de midi n'embrase point encore l'atmosphère, n'allourdit pas les rameaux. Notre artiste aimait beaucoup les heures qui précèdent ou qui suivent l'extrême chaleur du jour; le flamboyant éclat du soleil à son zénith l'effrayait et le décourageait. Une des gravures qui accompagnent cette livraison reproduit un tableau dans lequel l'artiste a parfaitement exprimé la langueur d'une chaude après-midi. Le soleil penche vers l'horizon, mais la fraicheur du soir ne se fait pas encore sentir. Les rayons de l'astre puissant illuminent les nuages qu'il a formés lui-même et dorent une campagne solitaire. Accablé par le poids du jour, un berger s'est endormi sur le gazon, derrière un massif d'arbres élégants qui le protégent comme un rideau. Son sommeil tranquille fait plaisir à voir. Un âne, des chèvres, des moutons, les uns couchés, les autres debout, occupent le milieu de la toile. A gauche, une source environnée de fleurs et de blocs pierreux dort dans son bassin agreste. Un roc pavoisé de buissons et d'arbres nains s'élève au-dessus. Des collines onduleuses, où un ancien château émerge de la verdure comme une île qui sort des vagues, forment la perspective et se baignent joyeusement dans la lumière. C'est une œuvre excellente, qui nous transporte en imagination au milieu du site embrasé; pendant qu'on la regarde, il semble que la douce mollesse des heures brûlantes vous gagne peu à peu.

En général, Ommeganck préférait le matin au soir; mais son imagination ne reculait point devant les approches de la nuit, et, quand il l'a voulu, il a su très-bien les représenter. Le Louvre possède un tableau de ce genre. Le soleil vient de disparaître après un long jour d'été. Sa lumière flotte à l'occident au milieu des nuages et des vapeurs. Fatigué par la température, le berger aux pieds nus qui garde ce troupeau s'est assis, ou, pour mieux dire, s'est à demi couché sur l'herbe. Les moutons eux-mêmes ont pris sur le vert pâturage l'attitude nonchalante du repos. Un seul, resté debout, frotte sa tête contre le tronc d'un chêne, qui projette élégamment ses branches. Plus actives et plus tenaces, deux chèvres ont escaladé un bloc de pierre où les attiraient des broussailles et des plantes échevelées. Des collines, qui montent de gauche à droite, composent le fond du paysage. On voit bien que c'est le soir d'un beau jour, car le fluide éclatant pénètre partout,

enveloppe tous les objets. La suavité, l'harmonie de la couleur ajoutent au poétique effet du tableau : on sent le calme de la nature qui se prépare au sommeil[1].

Les animaux que Paul Ommeganck place dans ses agrestes perspectives ne sont pas moins bien rendus que le site lui-même. Aucun artiste n'a mieux peint les moutons, avec leur laine serrée, leurs yeux tranquilles, leurs pieds minces et délicats. Ses chèvres ont aussi toute la vivacité capricieuse, toute l'élégance de leur race : elles font penser immédiatement aux prairies escarpées des hautes Fagnes. Et ces vaches, comme elles ruminent lentement sur l'herbe ! Comme elles paraissent satisfaites de leur pâture, de la fraîcheur de l'ombre et de la douceur de l'air ! Dans d'autres tableaux, où la lumière les inonde, comme elles semblent



PAYSAGE.

chercher du regard un abri, quelque roche qui les protége contre les aiguillons brûlants du soleil !

« Sous le rapport du travail, dit Adrien Snyers, on ne peut méconnaître que son exécution est en même temps moelleuse et très-finie. La plupart de ses ouvrages nous montrent une couleur chaude et harmonieuse. Il arrive à de grands effets par des moyens très-simples, très-naturels. Peu d'artistes fameux ont su reproduire plus habilement la lumière et faire plus savamment usage de la perspective, soit linéaire, soit aérienne. Sous presque tous les rapports, il mérite d'être comparé aux vieux maîtres hollandais. »

La conversation d'Ommeganck excitait vivement l'intérêt de ses auditeurs ; il avait beaucoup réfléchi et connaissait à fond les secrets de son art. Aussi les peintres d'Anvers étaient-ils fort désireux de l'accompagner dans ses promenades, pour entendre ses observations. L'âge avait beau blanchir ses cheveux,

[1] N° 365.

il n'attiédissait point son amour de la poésie rustique et des scènes champêtres. A plus de soixante ans, il pouvait dire encore avec Byron : « Que de fois nous oublions le cours du temps, lorsque nous sommes seuls, en admiration devant le trône immense de la nature, devant ses forêts, ses nappes d'eau, ses déserts, profonde réplique de son intelligence à la nôtre ! Ne sont-elles pas vivantes, les étoiles et les montagnes ? Les flots n'ont-ils point une âme ? Les grottes humides laissent-elles couler sans émotion leurs larmes silencieuses? Non, non, tous les objets, toutes les puissances de la création nous recherchent, nous attirent vers leurs sphères, brisent avant l'heure nos terrestres chaînes et plongent notre esprit dans le grand océan, où nous perdons la conscience de notre égoïste et vaine identité. Qui pense à lui-même, quand il regarde les cieux ? »

Quoique Paul Ommeganck se fût livré sans partage à des travaux bien différents de l'histoire, non-seulement il reconnaissait la supériorité de ce dernier genre, mais il parlait des peintres qui l'avaient le mieux traité avec une sorte de vénération. Plus d'une fois on le vit comme fasciné devant un chef-d'œuvre. Aucun membre de la Société des beaux-arts ne veillait plus attentivement à la conservation des tableaux que possédait le musée d'Anvers ; aucun ne ressentit une douleur plus vive quand on les transporta au Louvre. Lorsque ses collègues et lui se réunirent, en juillet 1815, peu après la bataille de Waterloo, dans le but d'aviser aux moyens de les recouvrer, il manifesta une extrême impatience d'atteindre ce but. Montrant la nécessité de mettre à profit d'heureuses circonstances, il rappela combien avait été douloureuse pour la ville, et spécialement pour les artistes, la perte de ces œuvres excellentes, développa tous les motifs qui autorisaient à les réclamer, fit sentir quels avantages en retirerait l'école nationale. On rédigea conséquemment une pétition au roi, où figuraient la plupart de ses idées. Mais ce n'était pas une petite affaire que d'obtenir la restitution des précieuses toiles. On nomma une commission pour aller à Paris faire de pressantes démarches ; Ommeganck, Pierre van Regemorter et Odevaere la composaient. Notre artiste ne se ménagea point, et le succès fut dû, en grande partie, à son activité. Pour le récompenser de son zèle, le roi Guillaume le nomma chevalier du Lion néerlandais[1].

Ommeganck avait épousé une demoiselle Parent, qui lui donna sept filles et un fils ; le jeune homme ne suivit point les traces de son père ; mais une des jeunes personnes hérita, dans une certaine mesure, des facultés brillantes et sérieuses qu'il possédait, que l'histoire ne laissera point tomber dans l'oubli.

La nature ne lui avait pas donné ce caractère engageant qui facilite, qui anime les relations ; il était généralement taciturne, concentré en lui-même, presque sévère. Dominé par son amour du bien et du beau, par sa passion pour l'art, il ne mettait de verve dans un entretien que s'il tombait sur des matières conformes à ses prédilections. Mais là encore, il fallait que ses interlocuteurs n'eussent pas des opinions trop différentes des siennes. Venaient-ils à le contrarier, il gardait le silence. Tenant par-dessus tout, comme

1 Immerzeel prétend que cette commission fut choisie en 1814, et que le peintre de paysages, devant surtout sa réputation aux Français, crut bienséant de se tenir à l'écart, de laisser agir ses collègues. On avait mal renseigné le biographe hollandais. La réclamation n'eut pas lieu en 1814, mais en 1815, et Ommeganck fut loin de montrer la réserve inutile dont il parle. L'éloge prononcé vingt-cinq jours après sa mort devant la Société des beaux-arts, où tout le monde l'avait connu, renferme ce passage décisif : « Je n'ai pas besoin de vous dire, Messieurs, quelle part il a prise à la tâche difficile de recouvrer ces objets précieux, que de chagrins, que de soucis elle lui occasionna, que de mouvement il dut se donner avec ses braves collègues ; je ne vous apprendrais rien. Il me suffira de déclarer pour l'honneur de sa mémoire que tous les bons Néerlandais lui devront, comme nous, une éternelle reconnaissance, devront unir son éloge aux actions de grâces méritées par le souverain qui, dans les premiers jours d'un règne bienfaisant, a su nous remettre en possession de ces magnifiques trésors. » Immerzeel a donc tort de nier les démarches d'Ommeganck. Il affirme cependant que son intervention causa aux Français le plus violent dépit. Le peintre ayant exposé à Paris, peu de temps après, un tableau peint sur bois, un patriote offensé le raya, dit-il, d'un coup de couteau. L'artiste flamand tâchait de réparer le désastre, lorsqu'un amateur lui acheta le morceau comme il était, « afin de transmettre à la postérité le souvenir d'un acte si odieux de vandalisme », ajoute le catalogue du musée d'Anvers. Les rédacteurs, en effet, n'ont pas manqué de reproduire cette douteuse anecdote et les erreurs qui la précèdent.

beaucoup d'hommes supérieurs, à ses idées systématiques, il n'aimait point les voir mises en question et ne voulait pas se donner la peine de les défendre. Que lui importait que l'on pensât de telle ou telle façon? Étudiant, cherchant, travaillant pour lui-même, il se souciait peu de faire partager ses convictions et désirait plutôt les abriter comme une arche sainte, les soustraire au contact des mains profanes. Cette réserve, cette indépendance, cette concentration morale nuisent plus que tous les vices dans le commerce du monde. La foule aime les hommes qui se livrent complétement à elle, ou qui, du moins, paraissent s'y livrer. La réflexion et le travail assidu communiquent pourtant aux manières une certaine raideur, à l'esprit un goût marqué pour l'isolement. On devrait respecter ces indices de nobles habitudes, ces traces de



PAYSAGE ET BESTIAUX (Musée du Louvre)

laborieux efforts, comme on respecte les chèvrons ou les cicatrices d'un vieux soldat. Mais le vulgaire ne montre d'indulgence qu'à l'égard de ceux qui n'en méritent aucune.

On trouvait chez Ommeganck toutes les vertus généralement associées aux caractères comme le sien. Malgré la froideur de son abord, c'était un ami sincère et dévoué; il se montrait obligeant, cordial même envers les personnes qu'il jugeait dignes de son estime. Il aimait l'ordre, la régularité; il était économe. N'ayant point d'ambition et craignant les perfidies du sort, il n'aurait pas joué un bien positif contre une amélioration douteuse, risqué des avantages certains dans l'espoir de faire fortune. Religieux par sentiment aussi bien que par conviction, il édifiait la pieuse bourgeoisie d'Anvers. Toutes ses actions témoignaient de la plus complète droiture, et on aurait pu le proposer comme modèle aux pères de famille.

L'heure où il devait quitter ce monde arriva néanmoins. Le scrupuleux artiste mourut à Anvers le 18 janvier 1826, âgé de soixante et onze ans, et fut enseveli le 21 du même mois, dans l'église de Saint-Charles-Borromée, suivant un usage que l'on observe encore en Belgique pour les hommes célèbres

et pour quelques personnages de la haute aristocratie. Les dessins et tableaux qui se trouvaient chez lui au moment de son décès furent vendus l'année suivante.

Paul Ommeganck n'a publié ni livre ni brochure. Toutefois, ayant été nommé membre de l'Académie néerlandaise, il adressa deux Mémoires à la Société, l'un concernant le beau idéal, l'autre concernant les procédés pour peindre sur un fond clair ou sur un fond de couleur sombre. Je ne crois pas qu'on les ait jamais imprimés.

Indépendamment du mérite de ses tableaux, Ommeganck a droit à la sympathie des connaisseurs et des artistes par l'influence capitale qu'il a exercée. La vieille école flamande était morte; Lens tâchait d'en créer une nouvelle, qu'il aurait modelée sur un type grec et affublée d'une draperie antique. Ommeganck a trouvé plus naturel et plus avantageux de ressusciter l'esprit national; il a évoqué le génie des vieux artistes flamands, et depuis lors la peinture belge marche de progrès en progrès.

ALFRED MICHIELS.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Ommeganck étant un peintre moderne, on trouve seulement un petit nombre de ses tableaux dans les galeries publiques, réservées en général aux productions des vieux maîtres. Il faut donc chercher les siennes dans les cabinets d'amateurs.

Le Musée de Bruxelles toutefois possède deux ouvrages de lui: le premier figurant un site des Ardennes; le second, des animaux qui broutent et ruminent dans la campagne.

Le Musée de La Haye renferme un paysage de sa main, avec des moutons et un chariot;

La galerie de Leuchtenberg, à Munich, un paysage où deux pasteurs gardent des moutons, sur une prairie aboutissant à des ruines.

Outre le morceau que nous avons décrit, le Louvre possède une autre toile d'Ommeganck, qui porte le nº 364 et la signature de l'artiste: *B. P. Ommeganck*, 1781. Le premier plan montre des vaches qui broutent, une chèvre qui piétine dans un ruisseau; le second, un berger debout et une paysanne occupée à traire une chèvre, tandis qu'un enfant boit du lait dans une écuelle, puis une femme et un homme conduisant un troupeau de moutons. Dans le lointain, on aperçoit une riviere, des chaumières et des montagnes.

La galerie de Cassel, peu visitée quoique très-curieuse, offre aux amateurs trois compositions d'Ommeganck.

Sur la première toile, on admire un paysage très-éclairé, où un chasseur, le fusil sous le bras, chemine à gauche, tandis que, sur la droite, quatre pêcheurs tirent un filet dans une riviere; une chute d'eau écume au dernier plan.

Le second tableau nous fait voir un berger qui tient par la bride un cheval portant une femme, et pousse devant lui, à travers un gué, trois moutons, une chèvre et quatre vaches. Une lumière abondante inonde le paysage. A droite, un chasseur, escorté de son chien, se dirige vers un bois.

Le troisième morceau figure une campagne dans laquelle serpente une rivière. A gauche, un moulin à vent occupe le sommet d'une petite butte. Au premier plan, sur un pont, une femme cause avec un homme assis pres de l'eau. Derriere eux, on aperçoit plusieurs vaches et plusieurs chèvres, les unes debout, les autres couchées.

Ommeganck doit avoir fait usage de mauvaises impressions ou de mauvaises couleurs, car un bon nombre de ses toiles sont affreusement craquelees.

A la vente de la collection Bernet, un tableau de sa main, représentant un paysage avec des moutons, fut acheté 1,010 florins de Hollande.

IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2.

APPENDICE

THIERRY BOUTS

NÉ VERS 1391. — MORT EN 1475.

La lumière commence à peine à se faire sur le grand artiste dont nous venons d'écrire le nom. Van Mander et les anciens historiens citaient comme un des meilleurs peintres du quinzième siècle un certain Thierry de Harlem, que, de son côté, Vasari appelait *Diric di Lovanio,* mais dont on ne connaissait ni les œuvres, ni la vie. Grâce aux intelligentes recherches de MM. Van Even et Wauters, nous en savons davantage aujourd'hui.

Thierry Stuerbout ou plutôt Bouts (car c'est ainsi que son nom est écrit dans les documents récemment découverts et notamment sur un reçu signé par le peintre), naquit à Harlem, d'après une tradition que Van Mander nous a conservée, et vers 1391, d'après les conjectures du savant archiviste de Louvain. On ignore quel fut son maître, mais on sait, par le témoignage de Jean Molanus, que son père mourut en 1400, sans avoir eu le temps de lui apprendre l'art qu'il pratiquait lui-même. M. Waagen suppose, non sans vraisemblance, que Thierry Bouts, ayant quitté la Hollande de bonne heure, vint travailler sous la discipline de Hubert van Eyck. Toute la première partie de la vie de l'artiste demeure encore dans l'ombre : un document daté de 1461 nous apprend qu'il était alors fixé à Louvain, et donne même à penser qu'il habitait depuis longtemps cette ville, dont il était devenu le peintre en titre d'office. Louvain fut en réalité pour Bouts comme une seconde patrie, et c'est pour cela, aussi bien qu'en raison du caractère de son œuvre, que nous l'avons rangé parmi les peintres de l'école flamande.

Thierry Bouts se maria d'abord, vers 1450, avec Catherine van der Bruggen, et il épousa ensuite, en 1473, une veuve nommée Élizabeth van Voshem. Il eut de son premier mariage deux fils, Thierry et Albert, qui paraissent avoir été peintres. Quant au vieil artiste, il mourut en 1475.

Chargé de la décoration de deux chapelles à l'église Saint-Pierre de Louvain, Bouts peignit, pour la première, le *Martyre de Saint Erasme*, et pour la seconde, un grand tableau à compartiments dont le panneau central représente la *Cène.* Ce vaste travail ne fut achevé qu'en 1467. L'année suivante, Bouts exécuta, pour l'hôtel de ville de Louvain, les beaux tableaux qui sont aujourd'hui au Musée de Bruxelles, et qui, inspirés par d'anciennes légendes, représentent la *Sentence inique de l'empereur Othon III*, et le même empereur réparant l'injustice qu'il a commise. Nous ne pouvons décrire ici, avec le soin qu'elles mériteraient, ces deux pages superbes, d'un si frappant caractère, d'une coloration si vive. Elles ont été longtemps attribuées à Memling et elles ne sont pas indignes de lui. Naïvement attentif à l'expression morale, Thierry Bouts donne aux physionomies de ses personnages un accent intime et pénétrant ; il a, comme ses maîtres

de la grande école des Van Eyck, une intelligente passion pour la vérité du détail. Le *Martyre de saint Erasme* et la *Cène*, qui sont encore à Louvain, et les deux tableaux du Musée de Bruxelles, montrent en lui un coloriste robuste et éclatant. Au point de vue du dessin, les académiques reprocheraient peut-être à Bouts d'avoir démesurément allongé ses figures et de tenir peu de compte de la loi rigoureuse des proportions humaines. Mais il ne faut pas juger les artistes du quinzième siècle flamand d'après les théories de l'école de David. Le sentiment, chez ces maîtres naïfs et puissants, tient plus de place que la correction banale du dessin. La renommée de Thierry Bouts est nouvelle encore ; mais elle doit grandir et s'étendre, et le temps n'est pas loin où la critique, rendue à la juste notion de l'art, placera le vieux maître de Louvain à côté de Rogier van der Weyden.

ANVERS. La *Vierge tenant l'Enfant Jésus. — Saint Christophe* (attribution contestée).

BRUXELLES. La *Légende de l'empereur Othon III*. Ces deux tableaux, peints pour l'hôtel de ville de Louvain, furent achetés, en 1827, par le roi des Pays-Bas, au prix de 10,000 florins. Vendus en 1850, avec la collection de Guillaume II, ils appartenaient à M. Nienwenhuys, qui les céda au gouvernement belge, en 1861, pour la somme de 30,000 francs.

LONDRES. CABINET DE SIR CHARLES EASTLAKE. *Funérailles d'un évêque*. M. Waagen considère ce tableau comme une des plus remarquables productions du maître.

LOUVAIN. ÉGLISE SAINT-PIERRE. Le *Martyre de saint Érasme*. La *Cène*.

MUNICH. *Judas arrêtant le Seigneur*.

M. Waagen attribue à Thierry Bouts le *Martyre de saint Hippolyte*, conservé à Bruges dans la cathédrale Saint-Sauveur, et qui a longtemps été donné à Memling. Ce tableau ne nous semble pas tout à fait digne du maître, et nous hésitons un peu à partager le sentiment du savant directeur du Musée de Berlin.

PIERRE CRISTUS OU CHRISTOPHSEN

NÉ EN 14.. — MORT APRÈS 1472.

Les frères Van Eyck avaient à peine formulé l'idéal des écoles du Nord au quinzième siècle, que de nombreux adhérents se groupèrent autour d'eux et adoptèrent leurs méthodes si naïves en apparence, mais déjà si savantes. Parmi ces ouvriers de la première heure, un des plus habiles fut Pierre Christophsen, — ou mieux Cristus, — sur le compte duquel on ne possède encore que des données incomplètes. M. Weale a prouvé qu'il était né en Flandre, au hameau de Baerle ; mais la date de sa naissance n'est pas fixée. Il voyagea. D'après Crowe et Cavalcaselle, il était à Cologne en 1438. Il s'établit plus tard à Bruges, où il obtint le droit de bourgeoisie en 1444, et où il entra, en 1450, dans la corporation des peintres. Vasari, qui a entendu parler de notre artiste, l'appelle Pietro Crista, et nous n'hésitons pas à le reconnaître dans le Pierre Cristus, de Bruges, qui, ainsi que M. le comte de Laborde nous l'apprend dans son précieux livre, les *Ducs de Bourgogne*, peignit en 1454, à la prière du comte d'Étampes, trois copies d'une image miraculeuse de la Vierge qui appartenait alors à la cathédrale de Cambrai. Les récentes recherches de M. Weale nous montrent Cristus peignant, en 1463, une grande représentation de l'*Arbre de Jesse*. En 1472, il vivait encore.

Il existe au Musée Stadel, à Francfort, un tableau de Pierre Cristus — la *Vierge et l'Enfant Jesus* — qui porte, assure-t-on, la date de 1417 Cette date, qu'il ne nous a pas été donné de contrôler par nous-même, a été contestée; mais nous ferons observer en passant que, pour en infirmer l'exactitude, il ne suffit pas, comme on l'a fait, de dire que le tableau est peint à l'huile : nul n'ignore aujourd'hui que ce procédé était pratiqué bien avant les Van Eyck. Quoi qu'il en soit, le tableau du Musée de Francfort révélerait, d'après les bons juges, un coloriste vigoureux et savant, et cet accent de naturalisme que les deux grands peintres de Bruges avaient mis en honneur. Le paysage sur lequel se détachent les figures appartient aussi à leur glorieuse école.

Une des plus intéressantes peintures de Pierre Cristus est celle qui a été exposée à Manchester, en 1857. Ce tableau, qui appartenait alors au prince Albert, représente *saint Pierre et sainte Dorothée*, debout, se

détachant sur une tapisserie délicatement brodée d'or. Au-dessus, à peu près à la hauteur des têtes des saints personnages, on aperçoit un paysage lumineux. Une exécution amoureusement soignée, le culte du détail précis, un sentiment très-distingué de la couleur caractérisent, si nos souvenirs sont fidèles, l'œuvre de Pierre Cristus. Bien que l'artiste ait aimé vers la fin de sa vie les formes un peu grêles, bien que son pinceau ait vu diminuer son énergie, il ne doit pas moins être cité comme un des meilleurs disciples des Van Eyck.

ANVERS. *Saint Jérôme.* L'authenticité de ce tableau n'est pas complétement établie.

BERLIN. Deux volets représentant l'*Annonciation*, la *Nativité* et le *Jugement dernier* (provenant d'une église de Burgos). Le *Jugement dernier* porte l'inscription suivante : PETRUS XPR ME FECIT ANNO DOMINI MCCCCLIJ.

COLOGNE. CABINET DE M. OPPENHEIM. *Saint Éloi vendant un anneau à des fiancés.* Daté de 1449 et provenant de la corporation des orfévres d'Anvers.

FRANCFORT. MUSÉE STADEL. La *Vierge et l'Enfant Jésus, avec saint Jérôme et saint François.* Ce tableau, qui a fait partie de la collection Aders, est signé : + PETRUS.XPR.ME. FECIT 1417 (?).

LONDRES. COLLECTION DU PRINCE ALBERT. *Saint Pierre et sainte Dorothée.*

MADRID. L'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité* et l'*Adoration des rois*, quatre petits panneaux.

SAINT-PÉTERSBOURG. Le *Crucifiement*, le *Jugement dernier*, volets d'un retable.

GERARD VAN DER MEIRE

NÉ VERS 1427. — MORT APRÈS 1474.

La seule œuvre authentique qui nous reste de Gérard van der Meire (*le Christ entre les deux larrons*, à Saint-Bavon) nous montre l'école des Van Eyck déjà affadie et dégénérée. Il est vrai que l'artiste gantois n'a pu connaître Hubert, mort en 1426, et qu'à l'heure où mourut Jean, en 1440, il n'était encore qu'un enfant, si, du moins, il est né en 1427, comme on est en droit de le supposer. Issu d'une famille qui a fourni plusieurs peintres à la ville de Gand, il se forma d'après les œuvres des Van Eyck, dont il fut plutôt l'imitateur que l'élève, et il entra dans la gilde de Saint-Luc en 1452. La date de sa mort n'est pas connue; nous savons seulement qu'en 1474 il faisait encore partie de la corporation des peintres.

Le grand triptyque de Saint-Bavon fut probablement le chef-d'œuvre de Gérard van der Meire. Le panneau central représente le *Christ crucifié entre les deux larrons;* sur les volets sont figurés le *Serpent d'airain* et *Moïse frappant le rocher*. Ce tableau est en mauvais état; un nettoyage exagéré lui a fait perdre évidemment la vigueur de sa coloration primitive; quoi qu'il en soit, et même en tenant compte de l'action destructive du temps, cette œuvre ne donne pas une très-grande idée du talent de Gérard van der Meire : les têtes sont monotones, les mêmes expressions se reproduisent sur les visages, les corps sont maigres et pauvres; toutefois quelques figures, notamment celle de la Vierge, qui contemple, avec toutes les tristesses de son cœur, le cadavre de son fils, révèlent un sentiment distingué. Dans cette vaste composition, en trois parties, le paysage a une grande importance, mais il ne montre qu'une coloration fade et délavée : les chairs des personnages, au lieu d'être de ce beau ton chaud et bistré qu'on admire dans les créateurs de l'école, sont blafardes et pâlies; on sent dans l'œuvre de Gérard van der Meire la main d'un imitateur plus débile et peut-être moins convaincu.

ANVERS. Le *Portement de la croix*, avec ses deux volets. Le *Christ en croix*. Le *Christ au tombeau*. Un diptyque représentant, d'un côté, la *Vierge*, et, de l'autre, un *Portrait de femme*.

Ces divers tableaux proviennent de l'église Sainte-Catherine, à Hoogstraeten. M. Waagen refuse formellement d'y reconnaître la main de Gérard van der Meire.

GAND. SAINT-BAVON. Le *Christ entre les deux larrons*.

LONDRES. NATIONAL GALLERY. Un *Gentilhomme agenouillé; auprès de lui, son patron saint Ambroise*. (Acheté en 1854.)

HENRI DE BLES

NÉ VERS 1480. — MORT VERS 1550.

Le nom véritable de ce peintre n'est pas connu. Les Flamands l'appellent Henri Met de Bles, ou *Henri à la houppe*, parce qu'il avait, dit Ticozzi, « *una ciocca di capelli bianchi sopra la fronte.* » De leur côté, les Italiens l'ont surnommé *Civetta,* ou le *Maître à la chouette*, parce qu'il prenait plaisir à introduire dans ses tableaux cet oiseau sinistre, qui est devenu comme son monogramme. Il naquit vers 1480, à Bouvignes, dans les environs de Dinant. Les circonstances de sa vie sont d'ailleurs ignorées ; on sait seulement qu'il habitait Malines en 1521, et il paraît être mort à Liége vers 1550. Lanzi le fait cependant mourir à Ferrare, mais il ne cite pas son autorité. Il est certain, toutefois, que Henri de Bles a vécu en Italie, qu'il a travaillé à Venise, et Ticozzi rappelle, dans son dictionnaire, qu'il a décoré une chapelle dans l'église Saint-Nazaire, à Brescia.

Henri de Bles marque la transition entre la naïve école du quinzième siècle, qu'il a vue s'éteindre, et le style italianisé des flamands de la période suivante. Il a traité des sujets de divers genres, mais, quel que soit le motif qui l'inspire, il aime à détacher ses figures sur des fonds de paysage qu'il peignait avec le plus grand soin. C'était là, à vrai dire, le meilleur de son talent, un peu bizarre et maniéré quelquefois. Ses agrestes perspectives, — forêts, montagnes ou gazons, — sont surchargées de détails et compliquées de rochers ou de verdures intenses et sombres. On retrouve en lui l'exagération du système naturaliste inauguré par Jean van Eyck. Le Maître à la chouette est toutefois un peintre curieux et il mérite une place dans l'histoire du paysage en Flandre.

ANVERS. Le *Repos en Égypte.* Au premier plan, saint Joseph endormi. On aperçoit, sur un arbre, une chouette, qui est la marque et comme la signature du maître. Ce tableau a fait partie de la collection Van Ertborn.

BALE. Une *Sainte Famille*, dans un paysage.

BERLIN. *Portrait d'homme*, dans un paysage.

BRUGES. ÉGLISE NOTRE-DAME. L'*Annonciation* et l'*Adoration des mages*, diptyque.

BRUXELLES. La *Tentation de saint Antoine.* (Acheté en 1856 au prix de 400 francs.)

DRESDE. *Un colporteur dépouillé par des singes.*

FLORENCE. L'*Intérieur d'une mine.*

LONDRES. COLLECTION DU PRINCE ALBERT. Le *Christ en croix.*

MUNICH. La *Salutation angélique.* L'*Adoration des mages.* Ce dernier tableau est signé : *Henricus Blessius f.* C'est la seule signature du maître que nous connaissions.

VIENNE. La *Fuite en Égypte. Prédication de saint Jean-Baptiste.* Le *Bon Samaritain.* Les *Disciples d'Emmaüs.*

JOACHIM PATENIER

NÉ VERS 1490. — MORT VERS 1548.

Joachim Patenier ou Patenir est, avec Henri de Bles, un des premiers flamands qui aient donné au paysage une importance spéciale. Il était le compatriote et presque le voisin du Maître à la chouette, étant né à Dinant, vers 1490. C'est sans doute en souvenir de sa ville natale qu'il ajoute d'ordinaire à son nom la lettre D. Ayant de bonne heure quitté son pays, il vint se fixer à Anvers, et en 1515, il y fut reçu maître de Saint-Luc. Albert Durer, voyageant en Flandre en 1520, assista, comme il l'a raconté lui-même, au mariage de Patenier, fit son portrait et se lia avec lui. C'est à peu près tout ce qu'on sait de la vie de Patenier. Il mourut en 1545, d'après M. Waagen, et en 1548, d'après le catalogue du musée d'Anvers.

Joachim Patenier, dont les œuvres sont précieuses et rares, a toujours peint comme un artiste qui,

ayant vu finir le quinzième siècle, persista à l'aimer d'un cœur fidèle. Son pinceau délicat et sincère se plaît aux colorations puissantes. Les figures, presque toujours de petite dimension, qui animent ses paysages, sont ordinairement d'une autre main que la sienne. Il paraît toutefois avoir peint quelques sujets religieux, comme Henri de Bles, avec lequel Patenier a plus d'un point de contact, bien qu'il lui soit supérieur pour la finesse de l'exécution et aussi pour le sentiment. Ami d'Albert Durer, dont il a certainement admiré les œuvres viriles, il accumule les détails dans les fonds et il accuse d'une touche trop précise les particularités locales qui devraient se noyer et se perdre dans le lointain des horizons. En cette époque intermédiaire, où le paysage s'affirmait à peine, Patenier a toujours conservé quelque chose de la patience du miniaturiste.

ANVERS. La *Fuite en Égypte* (lithographiée en 1835 dans le *Messager des Sciences historiques*). Ce tableau porte l'inscription suivante : OPUS IOACHIM D. PATINIR. Nous la reproduisons ci-après.

BRUXELLES. La *Vierge de douleurs*. Au centre, la Vierge tenant le cadavre du Christ. De chaque côté, des médaillons représentant la *Circoncision*, la *Fuite en Égypte*, *Jésus parmi les docteurs*, le *Portement de la croix*, le *Crucifiement* et la *Mise au tombeau*. Fond de paysage. Il est douteux que les figures soient de Patenier. On les a attribuées à Mostaert.

LONDRES. COLLECTION DU PRINCE ALBERT. *Saint Christophe*. — *Saint Jean dans l'île de Pathmos*. — *La Madeleine*. — *Le Crucifiement*.

MUNICH. La *Fuite en Égypte*.

VIENNE. Le *Baptême de Jésus-Christ*. Signé : OPUS.IOACHIM. D.PATINIER. Le *Martyre de sainte Catherine*, dans un paysage. *Saint Jérôme*.

·OPVS·
·IOACHIM·D·
·PATINIR·

LANCELOT BLONDEEL

NÉ VERS 1496. — MORT EN 1561.

Bien qu'il n'ait pas marqué au premier rang, Lancelot Blondeel mérite d'être cité parmi les artistes flamands dont le talent se réchauffa aux tièdes rayons de la Renaissance. On sait qu'en 1520, il travaillait déjà pour la ville de Bruges ; quant à la date de 1496, indiquée comme celle de sa naissance, elle est tirée d'un passage du vieux poëte brugeois Édouard de Dene, qui, dans des vers cités par M. James Weale, nous apprend que Blondeel avait soixante-cinq ans lorsqu'il mourut, en 1561. Le même poëte raconte qu'avant de pratiquer la peinture, il avait exercé le métier de maçon et qu'il devint ensuite très-savant dans l'architecture. Blondeel n'a pas renié ces humbles origines : lorsqu'il signe ses tableaux, il ajoute d'ordinaire une truelle aux initiales de son nom.

Lancelot Blondeel fut reçu, en 1530, dans la corporation des peintres de Bruges, qui lui conféra plus tard la dignité de *Vinder*. Il maria sa fille à Pierre Porbus, ainsi que nous l'avons dit dans la biographie de ce maître. Des travaux incessants et bien divers occupèrent sa vie. Architecte juré du Franc, il donna les plans et le dessin de la grande cheminée qu'on admire aujourd'hui au palais de justice de Bruges. Il était ingénieux aussi, et les échevins eurent plus d'une fois recours à lui pour les grands travaux d'utilité municipale.

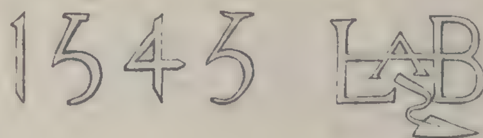
Il reste, en outre, de Lancelot Blondeel quelques tableaux curieux qui, presque tous, sont encore à Bruges. Ils sont faciles à reconnaître, parce que l'artiste se plaît à y introduire des ornements dorés d'un goût parfois un peu bizarre, mais inspiré par le style de la Renaissance. Les tableaux que nous connaissons de lui sont des sujets religieux ; Blondeel paraît cependant avoir touché à tous les genres. C'est du moins ce que nous savons par Vasari, qui l'appelle *Lancilotto* et qui le considère comme un peintre *eccellente in far fuocchi, notti, splendori, diavoli e cose somigliante*.

BRUGES. ACADÉMIE. *Saint Luc peignant la Vierge.* Ce tableau, qui appartenait autrefois à la corporation des peintres, porte la date de 1545 et le monogramme du maître. Nous le reproduisons ci-dessous.

CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR. La *Vierge avec saint Luc et saint Éloi.* 1545

SAINT-JACQUES. La *Légende de saint Côme et de saint Damien*, tableau en trois compartiments, peint en 1523, pour la corporation des barbiers.

CONFRÉRIE DE SAINT-GEORGES. *Saint Georges terrassant le dragon.*



JEAN VAN HEMESSEN

NÉ VERS 1500. — MORT APRÈS 1555.

Les érudits ont longtemps discuté sur la question de savoir si Jean van Hemessen doit être rangé dans l'école flamande ou dans l'école hollandaise. Pour nous, nous croyons qu'il faut tenir quelque compte du témoignage de Guichardin, qui, dans sa *Description des Pays-Bas*, prétend que Van Hemessen est né aux environs d'Anvers. Nous accepterions donc volontiers la conjecture émise par M. de Laet, et, comme lui, nous le croyons originaire de Hemixen, village situé auprès de cette ville. L'artiste aurait pris, dans ce cas, le nom de son pays, ainsi qu'il était d'usage à cette époque. Remarquons, à ce propos, que Vasari ayant cité Van Hemessen dans son curieux chapitre sur les peintres des Pays-Bas, les derniers éditeurs du biographe arétin ajoutent en note, qu'il y avait autrefois à Londres, dans la collection Woodburn, un portrait signé *Johannes Sanders de Hemessen pingebat*, 1532. Nous ne voulons formuler ici aucune affirmation hasardeuse, mais, s'il était prouvé que ce portrait fût de sa main, le nom véritable de Hemessen serait Sanders.

Van Mander assure que Jean van Hemessen a habité Harlem. Un fait certain, c'est que, dès 1537, il était affilié à la gilde de Saint-Luc, à Anvers, et que, dix ans après, il exerçait les fonctions de doyen de la corporation. C'est là, à peu près, tout ce qu'on sait de sa vie; mais des dates qu'il a inscrites sur ses tableaux on peut inférer qu'il n'est mort qu'après 1555

L'œuvre de Van Hemessen révèle un artiste qui, bien que l'art du seizième siècle eût déjà donné toutes ses fleurs, tenait encore pour la peinture ancienne, et même, si l'on a le droit de le dire, pour la peinture barbare. Son point de départ est dans Jean de Mabuse et dans Quentin Matsys; il les a imités quelquefois, il ne les a pas compris. Ses types sont violents, son dessin exagéré et sauvage. Van Hemessen va, sans méthode et sans mesure, jusqu'aux confins de la laideur. Son coloris abonde en tons bruns et durs; ses ombres sont lourdes; mais il y a chez lui une certaine recherche de l'expression, et sa naïve énergie ressemble à de l'originalité.

ANVERS. MUSÉE. *Conversion de saint Mathieu.*

BRUXELLES. *Descente de croix*, triptyque. Le panneau central représente le Christ descendu de la croix. Sur les volets sont figurés l'*Arrestation de Jésus au jardin des Oliviers*, la *Résurrection* et divers sujets épisodiques.

LOUVRE. Le *Jeune Tobie rend la vue à son père.* Important tableau signé : *Joanes de Hemmessen* 1555 *inventor et pictor.*

LONDRES. COLLECTION DU PRINCE ALBERT. — *Sainte Ursule — L'Adoration des rois.*

MUNICH. *Isaac bénissant Jacob. Vocation de saint Mathieu. Saint Jean prêchant dans le désert.* La *Sainte Famille*, signé *Johannes de Hemessen p.* 1541.

VIENNE. La *Vocation de saint Mathieu* (1537). Même sujet, avec quelques variantes (1548). *Saint Guillaume. Portrait de Jean de Mabuse.*

JOSSE VAN CLEEF

NÉ VERS 1500 (?). — MORT APRÈS 1556.

Nous demandons pardon de répéter toujours la même chose, et d'avoir à dire, à propos de Josse van Cleef, comme de tant d'autres, que nous ignorons les dates de sa naissance et de sa mort, ainsi que les principales circonstances de sa vie. Mais ici, nous regrettons d'autant plus d'être si mal informé, que Josse van Cleef est incontestablement un des meilleurs portraitistes flamands du seizième siècle, un de ceux qui se rattachent de plus près à la grande école du maître de la sincérité, Hans Holbein.

Le nom de Van Cleef ou Van Clève se rencontrant fréquemment dans les archives de la gilde de Saint-Luc d'Anvers, il n'est pas certain que notre artiste soit le même que le Joos van Clève qui, d'après la nomenclature conservée au musée de cette ville, fut trois fois doyen de la corporation, en 1519, 1520 et 1525. Dans la liste que M. Alfred Michiels a publiée à la fin de son livre sur Rubens, figure aussi un Josse van Clève, qui, à la date de 1520, aurait travaillé pour la cathédrale d'Anvers. On n'ose pas l'identifier avec notre Van Cleef, qui fut, avant tout, portraitiste, et qui fut employé en cette qualité par François Ier. C'est du moins ce qu'on sait par le témoignage de Vasari, qui le mentionne avec honneur : *Gran coloritore*, écrit-il, *e raro in far ritratti di naturale.*

Josse van Cleef paraît avoir travaillé en Angleterre. Il y serait venu vers 1550, sous Édouard VI, et aurait vécu à Londres jusqu'en 1556. Ce sont les dates données par Horace Walpole : nous ne sommes pas en mesure de les contrôler. D'après l'historien anglais, Van Cleef n'aurait réussi qu'à moitié pendant son séjour en Angleterre, sa raison se serait plus ou moins altérée; de là le nom qu'on lui donne parfois : « Van Cleef-le-Fou. » De retour dans les Pays-Bas, il y serait mort pauvre et oublié.

Quoi qu'il en soit, il reste de ce savant artiste des portraits excellents, qui rappellent un peu ceux de son contemporain Antoine More, et qui n'ont ni moins d'éclat ni moins de vérité. Les curieux qui ont étudié la grande exhibition de Manchester, en 1857, n'oublieront jamais le superbe portrait de Josse van Cleef, peint par lui-même, qui avait été prêté par lord Spencer, et deux autres portraits empruntés à une église d'Oxford. « Van Cleef, écrivait à ce propos M. Charles Blanc, rappelle l'intimité, la délicatesse du dessin d'Holbein, l'agréable intensité de son coloris, ses fonds d'un vert décidé, son exécution attentive aux détails et charmante par cela même. Il sert de transition entre Holbein et Antoine More. » Il n'y a, disons-le bien vite, aucune trace de folie dans ces peintures loyales où la nature est admirablement étudiée et comprise. Les carnations sont exubérantes de vie, lumineuses et peut-être un peu rouges. Il y a chez Josse van Cleef comme une première aurore des tons flamboyants de Jordaens.

ANGLETERRE. CABINET DE LORD SPENCER, A ALTHORP. *Portrait de Josse van Cleef*, en buste. L'artiste porte une toque et un pourpoint noir. Sa barbe est brune.

OXFORD. *Deux portraits d'homme*, exposés à Manchester en 1857.

WINDSOR. *Portrait de l'artiste et de sa femme.*

D'après Horace Walpole, Van Cleef n'aurait pas été seulement un excellent portraitiste : Charles Ier possédait de sa main un tableau, *Mars et Vénus*, et la collection de Jacques II renfermait un *Jugement de Pâris* et une *Nativité*. Le catalogue de Rubens mentionne, en outre, les *Pélerins d'Emmaüs*, par Van Cleef-le-Fol.

LAMBERT SUSTERMAN

NÉ EN 1506. — MORT EN 1560

Lambert Lombard, ou, pour lui rendre son véritable nom, Lambert Susterman, ne fut pas sans doute un artiste de premier ordre, mais il exerça sur l'école flamande une influence capitale. Peintre, archéologue

et poëte, il fut vraiment un homme du seizième siècle, se mêlant à toutes choses, et également attentif au mouvement des esprits et aux progrès de l'art. Vasari, qu'il est toujours bon de consulter sur ses contemporains, le qualifie de *gran letterato, giudizioso pittore ed architetto eccellentissimo*. Né à Liége, en 1506, Lambert Susterman reçut quelques leçons d'un peintre peu connu, Arnold de Beer, et se lia ensuite avec Jean Gossaert de Mabuse, qui fut son véritable maître, et qui, en lui parlant de l'Italie, l'enflamma d'un beau zèle pour l'art ultramontain. Protégé par l'évêque de Liége, il s'attacha à la fortune du cardinal Réginald Pole et le suivit en Italie; mais, s'il est vrai que ce voyage n'ait eu lieu qu'en 1538, les auteurs du catalogue du Musée d'Anvers se sont mépris en affirmant que Lambert Susterman travailla sous la discipline d'André del Sarte, qui, on le sait, était mort dès 1530. Les maîtres que l'artiste liégeois suivit en réalité, ce furent ces peintres milanais qui continuaient de leur mieux Léonard. Comme eux, Lambert chercha les séductions du modelé délicat, les carnations doucement caressées, enfin, ce qu'on appelle si bien la morbidesse. De retour à Liége, à une époque que nous ne saurions préciser, il fut accueilli comme un maître deux fois respecté, d'abord parce qu'il avait connu Jean de Mabuse, et ensuite parce que, revenant de la Lombardie, il en conservait, dans sa peinture et dans sa parole, le parfum et la séduisante saveur. Susterman ne fit pas souvent usage de son pinceau, mais il forma, par ses conseils bien plus que par ses exemples, de nombreux élèves, parmi lesquels il suffit de citer Frans Floris. Il a peint des sujets religieux et des portraits dans cette manière italico-flamande, qui eut alors tant de succès, mais qui, il faut bien le dire, était un danger pour l'école, un moment menacée dans l'essor de son originalité native.

Dans ses curieuses études sur la ville de Liége, M. le baron de Villenfagne prétend que Lambert Lombard vivait encore en 1565 : l'inscription qui figure sur l'estampe de son portrait, gravé par Théodore Galle, indique qu'il est mort à Liége en 1560. Cette date est adoptée par les rédacteurs du catalogue du Musée d'Anvers et par M. Waagen, double autorité qui compromet quelque peu celle de M. le baron de Villenfagne.

Anvers. *Portrait d'un jeune homme* (provenant du cabinet de M. Danoot, à Bruxelles).
Berlin. La *Vierge avec l'Enfant Jésus endormi.*
Bruxelles. La *Cène*, tableau daté de 1531.
Munich. Le *Christ mort, sur les genoux de la Vierge.*
Vienne. L'*Adoration des bergers.*

JEAN SNELLINCK

NÉ EN 1544. — MORT EN 1638.

On n'a longtemps possédé sur Jean Snellinck ou Van Snellinck que le superbe portrait que Van Dyck a fait de l'artiste et les quelques lignes qui lui ont été consacrées par Van Mander et par Corneille de Bie. Mais les érudits de la Belgique, toujours habiles à découvrir ce qu'on ignore, sont parvenus à tirer du néant la biographie du peintre et à reconstituer en grande partie son œuvre. D'après les recherches de MM. Van Lérius, Génard et Vander Meersch, Jean Snellinck, qu'il convient d'appeler le Vieux, pour le distinguer de son fils, est né à Malines en 1544. Il vint de bonne heure se fixer à Anvers, ou du moins il s'y maria, en 1574, avec Hélène de Jode. Il mourut en 1638. Breughel de Velours, Pierre Breughel-le-Jeune, Jean de Wael et la plupart des peintres de l'époque étaient les amis de Snellinck. L'archiduc Albert employa souvent son pinceau, ainsi que le comte de Mansfeld, gouverneur de Luxembourg. Van Mander raconte que Snellinck a peint des batailles. L'assertion n'a rien d'invraisemblable, mais nous devons dire que tous les tableaux de lui que nous connaissons représentent des motifs religieux. Les églises et les couvents de la Flandre firent beaucoup travailler Snellinck, qui a dessiné aussi des patrons de tapisseries. Ce fut d'après

ses modèles que Georges Ghuys, le tapissier d'Audenaerde, fit exécuter la série de tentures qui raconte l'histoire de Zénobie, reine de Palmyre.

Un des tableaux les plus intéressants de Jean Snellinck est conservé au musée d'Anvers. C'est une grande composition, datée de 1597, et représentant le *Christ entre les deux larrons*. A cette époque Rubens avait vingt ans. Mais — l'œuvre de Snellinck le prouve — l'école flamande se préoccupait déjà de peindre des chairs lumineuses et pour ainsi dire vivantes. Les figures du vieux Snellinck montrent, dans ce tableau du moins, ces carnations blanches et roses que Van Balen va imiter tout à l'heure, et qui séduiront plus tard Rubens, Jordaens et tous les peintres d'Anvers.

ANVERS. MUSÉE. Le *Christ entre les deux larrons*, signé *J. Van Snellinck* 1.5.9.7. Tableau donné au Musée, en 1860, par M. Moons van der Straelen.

AUDENAERDE. ÉGLISE NOTRE-DAME. *Adam et Ève*, triptyque.

SAINTE-WALBURGE. La *Transfiguration* (1616). L'*Exaltation de la Vierge*.

MALINES. SAINT-ROMBAUT. La *Résurrection de Jesus-Christ* (1601).

ÉGLISE SAINTE-CATHERINE. La *Descente du Saint-Esprit* (1606).

Nous reproduisons ci-dessous la signature du tableau du Musée d'Anvers.

JVAN SNELLINCK
·1·5·9·7·

BARTHÉLEMY SPRANGER

NÉ EN 1546. MORT EN 1625.

A voir les tableaux de Barthélemy Spranger, on a quelque peine à comprendre qu'ils soient l'œuvre d'un pinceau flamand. Spranger — ou Sprangers — était cependant né à Anvers, en 1546; mais le génie italien exerça sur lui une séduction si irrésistible, qu'il oublia presque complétement la langue de son pays. Il avait traversé la France : dans un passage curieux, et qui mériterait d'être expliqué, Descamps raconte que Spranger était venu à Paris, en 1563, et qu'il avait travaillé chez *Marc*, peintre de Catherine de Médicis, qui faisait des portraits « en détrempe. » Est-ce Marc Duval? On l'ignore, et c'est là un point qu'il serait bon d'éclaircir. Quoi qu'il en soit, Barthélemy Spranger, arrivé en Italie, y mena d'abord une vie difficile et précaire; mais, la fortune s'étant enfin décidée à sourire à ses efforts, il travailla pour le pape Pie V et pour plusieurs grands personnages. Son séjour à Rome se prolongea jusqu'en 1575. Il vint ensuite, avec la recommandation de Jean de Bologne, se fixer en Allemagne, à la cour de Maximilien II, et il fit pour lui et pour son fils Rodolphe d'importants ouvrages décoratifs. Après avoir revu sa patrie, en 1602, il retourna à Prague, et il y mourut en 1625, d'après M. Waagen.

Spranger, dont le talent est peu connu en France, avait cessé d'être flamand. Peintre de mythologies ou de sujets religieux, il a les défauts violents, le dessin exagéré des Italiens, qui déjà se hâtaient d'un pas si rapide vers la décadence. Il a trouvé dans Goltzius un fidèle interprète. Toutefois, Spranger a montré plus de sagesse dans le portrait, dont il avait fait une étude spéciale. Il cherche la ressemblance et la vérité; il est singulièrement attentif aux délicatesses du modelé. Spranger était un de ces maîtres qui ont besoin d'être conseillés et soutenus par l'éternelle institutrice, la nature.

ANVERS. CABINET DE M. VERLINDE. La *Madeleine*.

FLORENCE. *Portrait de l'artiste*.

TURIN. Le *Jugement dernier*.

VIENNE. *Ulysse chez Circe*. *Mercure surprenant Vénus dans les bras de Vulcain*. *Circé tenant la coupe magique*. *Venus et Mercure*. *Apollon et les Muses* (signé *Bar. Sprangers f.*). Les *Vertus de Rodolphe II*, allégorie. *Hercule chez Omphale* (signé *Bar. Sprangers Ant. fecit*). *Vulcain et Maïa*. Le *Triomphe de la sagesse*. *Portrait de l'artiste*. *Portrait de sa femme*.

ADAM VAN NOORT

NÉ EN 1557. — MORT EN 1641

Le Musée d'Anvers possède seize tableaux de Lambert van Noort, qui fut, à vrai dire, un peintre assez ordinaire; mais il ne peut malheureusement montrer aucune œuvre de son fils, Adam van Noort, l'habile maître qui eut l'honneur de contribuer à former Rubens. Ses tableaux sont d'ailleurs d'une insigne rareté, et les habitants d'Anvers ne se rendent vraiment compte du mérite de ce puissant coloriste que depuis le jour où un généreux amateur a fait don à l'église Saint-Jacques d'une peinture, qui est sans doute le chef-d'œuvre de Van Noort, et dont nous aurons tout à l'heure à dire un mot.

D'après les documents, incomplets encore, qu'on possède sur lui, Adam van Noort, né à Anvers en 1557, fut élève de son père. Il n'est pas certain qu'il ait fait le voyage d'Italie, et il semble même résulter d'un propos attribué à Rubens qu'il n'aurait pas quitté la Flandre. Nous remarquerons cependant que Van Noort ne fut reçu maître de Saint-Luc qu'en 1587, réception tardive, qui semble impliquer un voyage antérieur. En 1598, Adam van Noort était doyen de la corporation; en 1600, il travaillait pour la cathédrale d'Anvers. Il vit successivement entrer dans son atelier divers élèves qui devinrent des maîtres, tels que Rubens et Jacques Jordaens, qui épousa sa fille en 1616. L'excellent artiste mourut en 1641. On nous permettra de rejeter comme fabuleux, ou tout au moins comme très-exagérés les contes si souvent répétés qui font de Van Noort un pilier de tavernes, un homme brutal, odieux à sa famille et détesté de ses élèves. S'il en avait été ainsi, Rubens ne serait pas resté quatre ans dans son atelier et la gilde de Saint-Luc ne lui aurait pas confié le décanat. Nous croyons, toutefois, qu'Adam van Noort ne fut pas des plus laborieux, puisqu'on ne cite de lui qu'un très-petit nombre de tableaux. Nous sommes également prêt à reconnaître que son talent eut des inégalités et des défaillances.

Mais comment ne pas admirer Adam van Noort, comment ne pas saluer en lui le véritable maître de Rubens, lorsqu'on a vu à l'église Saint-Jacques son œuvre principale, *Saint Pierre présentant à Jésus-Christ le poisson qui contient la pièce d'argent du tribut?* C'est là une peinture excellente, de la coloration la plus franche et la plus vive, une page d'une exécution magistrale. Il est difficile d'avoir un pinceau plus libre et plus fort, un sentiment meilleur de la lumière. Il n'est que juste de signaler aussi dans le tableau de Van Noort une prescience intelligente de toutes les qualités qui devaient être, quelques années après, l'honneur de l'école d'Anvers. Rubens et Jordaens ne sont-ils pas contenus en germe et annoncés d'avance dans cette page éclatante et virile?

ANVERS. ÉGLISE SAINT-JACQUES. *Saint Pierre présentant à Jésus-Christ le poisson qui contient la drachme du tribut* (donné en 1844 par M. Antoine van Camp).

BRUXELLES. *Jésus appelant à lui les petits enfants.* Les figures sont groupées à l'entrée d'une rue bordée de maisons construites dans le goût italien. Au premier plan, une corbeille remplie de fruits et de fleurs.

DARMSTADT. La *Femme adultère.*

GAND. ÉGLISE SAINT-MICHEL. La *Guérison d'un malade par la médiation de la Vierge.*

JOSSE DE MOMPER

NÉ VERS 1559. — MORT EN 1634 OU 1635.

Malgré la confusion qui règne encore entre les membres de la famille des Momper, on est autorisé à penser que le plus habile d'entre eux, Josse ou Jodocus de Momper, est né, vers 1559, à Anvers. Il fut inscrit en 1581, comme fils de maître, sur les registres de la gilde de Saint-Luc. Son œuvre semble prouver qu'il a voyagé, car il se complaît dans les grandes perspectives accidentées, dans la représentation des

montagnes ; l'inscription qui figure au bas de son portrait le qualifie même de *pictor montium*. Josse de Momper se maria à Anvers en 1590, devint doyen de Saint-Luc en 1611, forma un grand nombre d'élèves dont les noms sont demeurés obscurs, et mourut pendant l'année administrative 1634-1635.

Momper, dont on rencontre assez fréquemment les paysages clairs, légers, un peu fantastiques, a eu pour amis et pour collaborateurs Pierre Breughel, François Francken le jeune, H. van Balen et le vieux Teniers. Les naïves figurines dont ils ont étoffé ses tableaux s'enlèvent en vigueur sur ses perspectives, où dominent les terrains d'un gris jaunâtre, où les horizons lointains s'estompent dans le bleu. La peinture de Josse de Momper n'est bien souvent qu'un frottis léger qui couvre à peine la toile. La plupart de ses tableaux, où la chimère tient quelque place, ont subi par l'action du temps une décoloration qui les affadit un peu.

Aix-la-Chapelle. Galerie Suermondt. Un *Paysage*, avec le monogramme du maître formé d'un J et d'un M.

Amsterdam. *Paysage montagneux*. Un gentilhomme fait l'aumône à un pèlerin.

Anvers. Un *Épisode de la vie de l'archiduc Maximilien*, paysage orné de figures par François Francken le Jeune. Ce tableau provient de l'abbaye de Tongerloo.

Dresde. Trois paysages.

Lille. *Vue des Alpes*.

Nantes. *Ruines au bord de la mer*. Les *Pêcheurs*.

Vienne. *Paysage avec des montagnes*.

Vente Blondel de Gagny, 1776. Un *Prêtre célébrant la messe dans une grotte*; figures de Breughel de Velours. 600 livres.

WENCESLAS COEBERGER

NÉ VERS 1560. — MORT EN 1634

Wenceslas Coeberger ou Koeberger, qu'on suppose être né à Anvers en 1560, fut l'élève de Martin de Vos : c'est assez dire qu'il se rattache à cette école intermédiaire, et peut-être trop savante, qui regardait comme surannés les maîtres naïfs de la période primitive et ne prévoyait pas encore les grandes audaces de Rubens. En sortant de l'atelier de Martin de Vos, Coeberger se rendit en Italie, en traversant la France ; il habita longtemps Rome et Naples, et ne revint à Anvers qu'en 1605. A son retour, il fut nommé maître de Saint-Luc, et il obtint la protection de l'archiduc Albert, qui l'appela à Bruxelles et le chargea de travaux de toutes sortes, car W. Coeberger était à la fois architecte, ingénieur et peintre. Il remplit même des fonctions administratives, puisqu'il fut chargé de l'organisation et de la direction du mont-de-piété, institution d'origine italienne que l'artiste a contribué à introduire en Flandre. Wenceslas était d'ailleurs un lettré ; il avait le goût des antiquités et des médailles, et les archéologues du temps eurent souvent recours à son érudition. Il mourut à Bruxelles en 1634.

Wenceslas Coeberger, constamment occupé d'architecture et de travaux d'utilité publique, n'a laissé qu'un petit nombre de tableaux. Sa manière froide et patiente combine, non sans habileté, le principe italien avec le style flamand.

Anvers. Église Saint-Jacques. *Constantin adorant la croix retrouvée par sainte Hélène* (1605). Ces deux figures sont les portraits de Josse Robyns et de sa femme.

Bruxelles. La *Mise au tombeau*, daté de 1605 et provenant de l'église Saint-Géry, qui a, dit-on, été construite d'après les dessins de Coeberger lui-même.

SÉBASTIEN VRANCX

NÉ VERS 1568. — MORT EN 1647.

On nous permettra de nous affranchir ici de l'autorité de la tradition, et de considérer Sébastien Vrancx comme un peintre étranger à la famille des Francken, à laquelle on le rattache d'ordinaire. Nous n'ignorons pas que l'orthographe du dix-septième siècle a eu de singuliers caprices; nous savons que, dans les documents

du temps, le V et l'F sont bien souvent confondus ou arbitrairement employés; mais nous remarquons aussi que le *liggere* de la gilde de Saint-Luc d'Anvers semble vouloir distinguer Vrancx de Francken, et que les registres des anciennes paroisses, curieusement interrogés, n'ont encore révélé aucun lien de parenté entre l'artiste que nous appelons Sébastien Vrancx, parce qu'il a signé ainsi, et les trois frères Ambroise, Jérôme et François Francken. Déjà, dans son livre sur les *Musées de la Hollande* (II, p. 331), M. Burger avait manifesté ses doutes au sujet de l'identification de Sébastien Vrancx avec un Francken quelconque. Qui sait si de nouveaux documents, bientôt découverts, ne viendront pas nous apprendre que notre artiste, au lieu de descendre du vieux Nicolas Francken d'Hérenthals, est un parent de ce Pierre Vrancx, qui, d'après la liste publiée par M. Alfred Michiels, aurait travaillé en 1542 à la cathédrale d'Anvers? Pour nous, nous croyons à l'existence de deux familles distinctes, et nous séparons ce qui a été trop longtemps confondu.

Nous agirons avec la même liberté en ce qui concerne la date de naissance de Sébastien Vrancx. Le millésime 1573, qu'on indique d'ordinaire, n'est appuyé sur aucun document positif : il se concilie mal avec les œuvres de l'artiste; son épitaphe, publiée par M. Kramm, et reproduite par M. Burger, donnerait d'ailleurs à penser qu'il est fils de Pieter Vrancx, marchand de soieries, et d'Élisabeth van Elsbeke, morte en 1569. Si cette filiation, douteuse encore, était rigoureusement établie, Sébastien Vrancx serait né avant le 19 février de cette année. Nous adoptons provisoirement une date approximative, 1568.

La vie de Vrancx est d'ailleurs assez mal connue. On le dit élève d'Adam van Noort, et il est plus que probable qu'il a passé sa jeunesse en Italie. Il y était du moins estimé et recherché dès 1597, ainsi qu'il résulte de la grande planche gravée alors à Rome, d'après une de ses compositions, la *Conversion de saint Paul*. Cette estampe, qui porte l'inscription *Sebastianus Vrancxus inven. Calistus Ferrantes exc. Rom.* 1597, est dédiée à Razalio, auditeur de rote. On a quelque raison de supposer que ce tableau, si fidèle encore au style qui marqua la fin du seizième siècle, a été peint à Rome. Quoi qu'il en soit, Vrancx était de retour à Anvers en 1601, et c'est alors qu'il fut reçu maître de Saint-Luc.

En 1606, J. Matham grava une autre composition de Sébastien Vrancx, les *Pèlerins d'Emmaüs*, grande pièce à la manière de Breughel, où le sujet principal disparaît noyé dans les fantaisies de l'accessoire : c'est une véritable paysannerie flamande. Quelque temps après, en 1612, Sébastien Vrancx était doyen de Saint-Luc, et il donnait le dessin d'une coupe d'or qui fut ciselée par Adrien Valck et dont il nous reste une exacte représentation parmi les orfèvreries qui enrichissent le portrait d'Abraham Grapheus, peint par Corneille de Vos. En 1618, il exécuta, avec H. van Balen et François Francken le Jeune, le blason emblématique qui obtint le prix au concours. Cette œuvre existe encore chez un amateur d'Anvers.

Sébastien Vrancx devint *quartinier* et capitaine de la garde bourgeoise. C'est pour cela sans doute que Van Dyck l'a représenté appuyé sur son épée, dans le beau portrait qui a été gravé par Bolswert. Il perdit, en 1639, sa femme, Maria Pamfi (n'est-ce pas une Italienne?) et sa fille Barbara. Lui-même, il mourut le 10 mai 1647. On connaît sa fière devise : « La vertu marche sans crainte. »

ANVERS. CABINET DE M. L. REYNWIT. *Blason de la corporation de Saint-Luc*, peint en 1618 avec H. van Balen et François Francken le Jeune.

ROTTERDAM. Un *Village pillé par des gens de guerre*, signé *S. Vrancx*.

VIENNE. L'*Intérieur de l'église des Jésuites à Anvers*, signé *S. Vrancx*. Un *Convoi de marchandises pillé par des soldats*.

W. Hollar a gravé d'après Sébastien Vrancx un paysage, les *Environs d'Anvers*, qui ressemble tout à fait à un Breughel de Velours.

On trouve dans le catalogue de la collection de Rubens la mention de deux peintures de S. Vrancx : Une *Bataille*, et le sujet si souvent traité par le vieux Breughel, l'*Aveugle conduisant l'aveugle*.

NICOLAS ROOSE

NÉ EN 1575. — MORT EN 1646.

Lorsqu'on admire, dans la cathédrale de Gand, le tableau célèbre où Rubens a représenté saint Bavon distribuant ses richesses aux pauvres au moment d'embrasser la vie religieuse, on a les yeux trop éblouis

par cette lumineuse peinture, pour s'apercevoir qu'il existe dans la même chapelle un autre tableau qui serait vraiment digne d'attention s'il n'avait à souffrir d'un aussi redoutable voisinage. Cette composition, — l'*Entrée de la Vierge dans le ciel,* — est l'œuvre d'un habile peintre gantois, Nicolas de Liemakere, surnommé Roose.

Né en 1575, Nicolas Roose travailla d'abord sous la discipline de Marc Gueraert ou Garrard le père, ensuite sous celle d'Otto Venius, chez lequel il a dû connaître Rubens. Cette liaison lui fut des plus profitables; car, bien qu'il n'appartienne pas à la grande famille des maîtres d'Anvers, bien qu'il n'ait jamais eu leur coloris éclatant et lumineux, Roose se rattache à Rubens par une sorte de fougue dans la composition et par un luxueux talent de mise en scène. Sa vie n'offre pas d'épisode intéressant : deux fois doyen de la corporation des peintres de sa ville natale, il eut, en 1635, l'honneur d'être associé à Corneille Schut, à Crayer, à Rombouts, lors des cérémonies célébrées à l'occasion de l'entrée de l'archiduc Ferdinand. C'est là le fait capital de la biographie de Roose, qui mourut à Gand en 1646.

Nicolas Roose n'a guère peint que des tableaux de sainteté : les églises de Gand et les couvents de la province s'enrichirent de ses productions, empruntées pour la plupart à la légende mystique de la Vierge. Il est, ou du moins il a essayé d'être le peintre de la cour céleste; mais il n'est religieux que d'intention, sa peinture un peu lourde s'enveloppant trop souvent d'ombres épaisses et noirâtres. C'est là le défaut de sa *Vierge triomphante* de Saint-Bavon et de bien d'autres de ses tableaux. Les ciels de Nicolas Roose sont sans profondeur et sans lumière. Ce qu'il faut louer chez lui, c'est une imagination facile, toujours ingénieuse à mêler les groupes, à varier les attitudes. S'il est vrai que Rubens ait fait, comme on l'assure, l'éloge de Roose, on doit croire qu'il a voulu louer l'inventeur, en fermant généreusement les yeux sur les défauts du peintre.

Bruges. Cathédrale de Saint-Sauveur. *L'Institution du Rosaire.*
Gand (Musée). *La Vierge entourée des anges. Jésus-Christ portant la croix* (buste). *La Sainte Famille.*
Saint-Bavon. *Mariage mystique de sainte Catherine. — L'Entrée de la Vierge dans le ciel.*
Saint-Nicolas. *Le Bon Samaritain.* Le *Sacre de saint Nicolas.*

ROLAND SAVERY

NÉ EN 1576. — MORT EN 1639.

Le point de départ de Roland Savery doit être cherché, croyons-nous, dans l'œuvre des miniaturistes qui, à la fin du seizième siècle, ont peint à la gouache ces paysages d'une coloration arbitraire, ces perspectives d'un bleu chimérique, où Breughel de Velours et Josse de Momper sont venus, eux aussi, chercher leurs premières inspirations. Né à Courtrai, en 1576, Savery quitta son pays le plus tôt possible, et se rendit en Allemagne. L'empereur Rodolphe II le prit en grande estime et le fit amplement travailler. Notre Flamand voyagea dans le Tyrol; il vit les montagnes, les cascades écumantes, les noirs sapins suspendus aux bords des abîmes, et, riche de ces souvenirs, il composa un assez grand nombre de paysages d'une exécution parfois un peu lourde, mais d'un ton vigoureux et fort. Après la mort de Rodolphe II, en 1612, il vint se fixer à Utrecht, où il vécut jusqu'en 1639.

Les paysages de Roland Savery sont conçus dans une manière quelque peu artificielle. Des gazons plantureux, des arbres aux frondaisons d'un vert brunâtre occupent les premiers plans, tandis que les fonds s'estompent dans ces teintes bleuissantes si chères à Breughel. Des animaux et des oiseaux de toutes sortes animent ses tableaux, où l'on sent l'effort d'une volonté résolue et opiniâtre.

Berlin. *Le Paradis terrestre.*
Bleinheim. *Orphée appelant à lui les animaux.*
Collection du duc de Northumberland. *Paysage et animaux.*

***

DRESDE. L'*Arche de Noé*. *Trois paysages*. *Chasse au sanglier*.

HAMPTON-COURT. *Un paysage avec des lions*.

LA HAYE. *Orphée attirant les animaux*.

MUNICH. *Chasse au sanglier*.

VIENNE. *Un bouquet de fleurs*. *Paysage montagneux* (1609). La *Tentation de Jésus-Christ*. *Orphée*. *Des voyageurs dans un paysage* (1608). *Des oiseaux* (1621).

VENTE LAROQUE (1745). *Un paysage extrêmement fini* (cuivre). 90 livres.

VENTE DE BANCKEIM (1747). *Un désert, une cascade et des animaux*. 100 livres.

VENTE WASSENAER D'OBDAM (La Haye, 1750). *Paysage avec des vaches*. 225 florins. Le *Paradis terrestre*. 128 florins.

VENTE DU CARDINAL FESCH (Rome, 1845). Le *Repaire des lions*, paysage, signé et daté 1630.

DAVID VINCKEBOONS

NÉ EN 1578. — MORT EN 1629.

David Vinckeboons — ou Vinkbooms — dont les paysages ne sont pas sans quelque analogie avec ceux de Roland Savery, naquit à Malines en 1578. Son père, Philippe, qui peignait à la gouache, lui donna ses premières leçons et le conduisit à Anvers. C'est là que David commença à peindre à l'huile. Vers la fin du seizième siècle, le père et le fils allèrent se fixer à Amsterdam. Philippe y mourut en 1601 et David en 1629.

Il reste de David Vinckeboons des dessins, des aquarelles, des gouaches, qui permettent de le placer entre Breughel de Velours et Savery. Ses tableaux, où le paysage domine, représentent des kermesses flamandes, des chasses, des foires champêtres, et quelquefois aussi des scènes évangéliques traitées sur le mode familier. Rottenhammer passe pour avoir étoffé plusieurs de ses compositions. Ainsi que Savery, David Vinckeboons aime à percher sur ses arbres des groupes d'oiseaux, parmi lesquels on reconnaît le pinson (*vink*), qui est comme sa marque habituelle et sa signature.

AMSTERDAM. Le *Prince Maurice allant à la chasse*.

ANVERS. *Kermesse flamande* (gravée par Nicolas de Bruyn).

BRUXELLES. CABINET D'ARENBERG. *Intérieur de forêt*.

DRESDE. *Des mendiants demandant l'aumône*. *Kermesse villageoise*.

FLORENCE. *Un groupe de paysans sur un canal glacé*.

LILLE. *Une Foire à l'entrée d'un bois*.

MUNICH. La *Montée au Calvaire*, signé *David Vink-Booms f.* 1611. Les *Patineurs*.

NANTES. *Des voyageurs attaqués par des brigands*, paysage, signé *D. Vinck-Booms f.* 1603.

VIENNE. Le *Crucifiement de Jésus-Christ*. *Repos en Égypte*. La *Fuite en Égypte* (les figures sont de Rottenhammer). *Saint Fulgence dans une grotte*.

LOUIS FINSONIUS

NÉ VERS 1580. — MORT EN 1632.

La Belgique a trop oublié ce peintre vaillant, qui, il est vrai, quitta sa patrie de grand matin pour aller s'enrégimenter dans l'école de Caravage. Mais un écrivain français, M. de Chennevières, a pris soin de la renommée de Finsonius, et c'est lui qui, il y a quinze ans, nous a fait connaître cet artiste, dont nous avons pu, depuis lors, étudier l'œuvre dans les musées et les églises de la France méridionale.

Louis Finson ou Finsonius (c'est de ce dernier nom qu'il signe d'ordinaire) est né à Bruges vers 1580. Il passa sa jeunesse en Italie, et s'inspira de la manière de Caravage, qui était alors si goûtée. On sait, par la date d'un de ses tableaux, qu'il travaillait à Naples en 1612. L'année suivante, il était à Aix, où son double talent de portraitiste et de peintre d'histoire paraît avoir été hautement apprécié. Finsonius peignit les

portraits de plusieurs conseillers au parlement et celui de Malherbe, qui, on le sait, vécut quelque temps à Aix, sous le règne de Louis XIII. Les églises et les couvents de la Provence eurent souvent recours au pinceau de Finsonius. D'après une tradition rapportée par M. de Chennevières, l'artiste flamand se noya dans le Rhône, en 1632.

Plusieurs villes du Midi possèdent des œuvres de Finsonius. Nous avons vu, et nous avons encore présent à la pensée son grand tableau de l'église Saint-Trophime, à Arles, le *Martyre de saint Étienne*, peint en 1614. C'est une vaste composition pleine de mouvement et de fracas, où Finsonius a montré beaucoup de talent et de fougue, mais en même temps une obéissance trop complète aux dangereux principes proclamés par le Caravage. Finsonius est noir et brutal. S'il était revenu en Flandre, ses compatriotes auraient eu de la peine à reconnaître comme un des leurs ce singulier adorateur de la violence et de la nuit. Nul n'est plus que lui loin de Rubens et de sa lumière.

Portraitiste, Finsonius s'est montré plus attentif à la vérité. Le portrait de sa mère, qui est à Paris, est une œuvre sérieuse, pleine de sentiment et de douceur. L'artiste y a retrouvé ses qualités natives. Mariette ne s'est donc pas tout à fait trompé lorsqu'il a dit de Finsonius : « Ce peintre flamand, peu connu hors de la Provence, où il avoit établi son séjour, a fait cependant, dit-on, des portraits qui peuvent aller de pair avec ceux de Van Dyck. »

AIX. ÉGLISE SAINT-JEAN. *Résurrection de Jésus-Christ*, signé *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis fecit anno* 1610.

SAINT-SAUVEUR. *Incrédulité de saint Thomas* (1613).

MUSÉE. *Portrait de femme* (1624).

BIBLIOTHÈQUE. *Portrait de Guillaume Du Vair.*

ARLES. *Lapidation de saint Étienne* (1614). *Adoration des mages* (1614).

MARSEILLE (MUSÉE). *Magdeleine mourante.*

PARIS. CABINET DE M. DE CHENNEVIÈRES. *Portrait de la mère de Finsonius.*

PAUL DE VOS

NÉ VERS 1590. — MORT VERS 1654.

L'auteur du catalogue du Musée du Louvre paraît s'être mépris en faisant naître Paul de Vos en 1600. Nous savons d'une manière certaine qu'il est entré en 1605 dans l'atelier de David Remeus; nous savons, en outre, qu'il était plus jeune que son frère, l'excellent portraitiste Corneille de Vos, né en 1585 : on est donc provisoirement autorisé à penser qu'il est venu au monde vers 1590. Sa sœur Marguerite ayant épousé F. Snyders en 1611, Paul de Vos travailla sous les yeux de son beau-frère et devint l'un de ses plus habiles imitateurs. Les circonstances de sa vie ne nous sont pas connues ; savoir qu'il fut en 1629 parrain d'un des fils de son frère Corneille, c'est savoir peu de chose. Pilkington le fait mourir en 1654; mais nous ne croyons pas que cette date soit officiellement établie. Paul de Vos trouva, dit-on, un chaleureux protecteur dans le duc d'Aerschot : il travailla pour l'empereur, pour le roi d'Espagne, et nous remarquons, en effet, que ses principales productions sont conservées à Madrid. Il excellait à peindre les chasses, et surtout les chiens. Par la gamme de son coloris, par ses tons lumineux, par la légèreté du faire, Paul de Vos ressemble beaucoup à son beau-frère Snyders : son dessin est cependant moins délicat, et il n'a pas sa souveraine élégance.

CAEN. *Un cheval dévoré par des loups.*

MADRID. *Un chien. Combat de chats. Cerfs et chiens. Un lévrier blanc. Un taureau poursuivi par des chiens. Animaux et fruits*, etc., etc.

SCHLEISHEIM. COLLECTION DU ROI DE BAVIÈRE. *Deux chiens se disputant un morceau de viande. Un chevreuil poursuivi par des chiens.*

L'inventaire dressé après la mort de Rubens nous apprend que le grand maître possédait deux tableaux de Paul de Vos : *Des fruits et des oiseaux*, et *Des chats se battant dans une cuisine.*

Les musées et les galeries particulières renferment, sous le nom de Snyders, un assez grand nombre de tableaux de Paul de Vos.

JEAN COSSIERS

NÉ EN 1600. — MORT EN 1671.

Sans être un artiste distingué et puissant, Jean Cossiers est un peintre fécond, facile, inépuisable. Il naquit à Anvers, en 1600, et il eut l'honneur d'avoir un maître des plus habiles, Corneille de Vos. Il a dû voyager dans sa jeunesse, mais son œuvre ne garde pas la trace d'études bien sérieuses. En 1628-1629, il entra dans la corporation de Saint-Luc, dont il devait plus tard devenir doyen. Le catalogue du Musée d'Anvers nous apprend, avec un grand luxe de détails, les noms de ses deux femmes et les prénoms de ses douze enfants. On sait combien ces artistes flamands étaient féconds en toutes choses.

Jean Cossiers, qui mourut en 1671, laissa un bon nombre de tableaux d'église, quelques figures de fantaisie et des portraits. Il se montre, dans les uns et dans les autres, infiniment au-dessous de Corneille de Vos, dont il procède cependant. Son imagination active se plaisait aux compositions tumultueuses, et il y a certainement des groupes heureux dans son grand tableau du Musée de Bruxelles, le *Déluge*. Mais Cossiers pousse la facilité jusqu'à l'abus. Il est lâché de dessin, peu respectueux pour le caractère dans ses portraits. Ses tableaux, peints trop vite, paraissent avoir souffert : son coloris abonde en tons jaunâtres ou plutôt roux, qui marquent dans l'école d'Anvers le commencement de la décadence.

Anvers (Musée). L'*Adoration des bergers*. Le même sujet. Provenant tous deux de l'église des Jésuites.

Un gentilhomme allumant sa pipe pendant qu'un valet lui apporte à boire (provenant de l'ancien palais des évêques d'Anvers).

La *Flagellation* (provenant de l'abbaye de Saint-Bernard).

Portrait d'un chirurgien, signé *Cossiers F*t.

Bruxelles. Le *Déluge universel*.

Lille. *Saint Nicolas arrêtant le bras d'un bourreau prêt à trancher la tête d'un captif*, signé *J. Cossiers*, 1660.

Louvain. *Adoration des bergers* (1643).

Madrid. La *Métamorphose de Lycaon*. *Prométhée*. *Narcisse*.

Nous reproduisons ci-dessous la signature de Cossiers.

COSSIERS
FT:

JEAN BREUGHEL-LE-JEUNE

NÉ EN 1601. — MORT APRÈS 1677.

On voit passer quelquefois, dans les ventes publiques, des paysages qui ressemblent singulièrement à ceux de Breughel-de-Velours, mais qui sont moins vigoureux de ton et d'une exécution à la fois moins accentuée et moins fine. Ces tableaux paraissent, en outre, accuser le faire d'un imitateur un peu plus moderne que le maître : les catalogues, toujours téméraires, n'hésitent pas à les attribuer à Breughel-de-Velours lui-même : la vérité nous oblige à déclarer qu'ils sont pour la plupart l'œuvre de son fils, Jean Breughel-le-Jeune.

Les biographes ne disent pas un mot de cet artiste; mais son existence nous a été révélée par un paysage qui fut vendu à Paris le 20 mars 1857 et dont la date (1661) nous troubla profondément. Nous eûmes dès lors le pressentiment vague que ce tableau et ceux que nous avions déjà vus de la même main devaient être d'un fils inconnu de Breughel-de-Velours : le supplément au catalogue du Musée d'Anvers est venu tout récemment donner une forme définitive à nos convictions ébauchées, en mettant en pleine lumière la personnalité si longtemps indécise de l'artiste qui nous inquiétait.

On sait que Breughel-de-Velours avait épousé en 1599 Isabelle de Jode, la fille du graveur. Il eut, au mois de septembre 1601, un fils qui fut nommé Jean. C'est là notre peintre, Jean Breughel-le-Jeune.

Après avoir reçu de son père des conseils qui furent la leçon de sa vie et la raison d'être de son talent, il partit pour l'Italie, où Breughel-de-Velours avait laissé de si bons souvenirs. Il vit Gênes, Turin et Milan, où il fut généreusement accueilli par l'archevêque Frédéric Borromée. De retour à Anvers en 1625, il épousa l'année suivante Anne-Marie Janssens, la fille d'Abraham. Sa situation dans l'école contemporaine parait avoir été, sinon brillante, du moins honorée. Son père, Breughel-de-Velours, étant mort en 1625, Jean hérita de la bienveillante amitié que lui avaient témoignée Rubens, Van Balen et les meilleurs maitres du temps. Breughel-le-Jeune fut même doyen de la gilde de Saint-Luc en 1630-1631. On ignore l'époque de sa mort; mais, ainsi que nous l'avons dit plus haut, nous avons vu de lui un tableau daté de 1661, et les rédacteurs du catalogue du Musée d'Anvers nous apprennent qu'en 1677, il vivait encore.

Les tableaux de Jean Breughel-le-Jeune, ceux du moins qui peuvent lui être attribués avec certitude, sont des réminiscences, parfois un peu effacées et affadies, des peintures de Breughel-de-Velours. Il peignait comme lui des paysages aux horizons bleus, des fleurs, des animaux. Les grands artistes qui avaient travaillé avec son père ne dédaignèrent pas d'être ses collaborateurs. Ce fait prouve suffisamment qu'on le tenait en quelque estime; ses tableaux sont d'ailleurs confondus le plus souvent avec ceux de Breughel-de-Velours, bien qu'ils soient d'une exécution plus débile et d'une coloration moins vive. Nous croyons que si l'on voulait étudier à fond la question, il serait facile de distinguer les œuvres du père de celles du fils.

Dresde. *Un petit paysage avec un cabaret*, signé et daté 1641. *Un paysage boisé*, *Une tour au bord de la mer*, datés tous deux 1642.

Vente du 20 mars 1857. *Un paysage*, signé *Breughel*, 1661. Ce tableau, où dominaient les tons bleus pâles, est évidemment une œuvre de la vieillesse de l'auteur.

FRANÇOIS DENYS

NÉ VERS 16.. — MORT APRÈS 1655.

Une exposition de tableaux anciens, organisée à Anvers en 1855, nous a montré, à notre grande surprise, deux portraits de François Denys qui nous ont donné une haute idée de la valeur de ce maître inconnu. Ces portraits, qui avaient été envoyés à l'exposition par Mme la baronne de Pret de Calesbergh, sont ceux de Pierre van Horne et de sa femme Barbe van Heylaer. Ils sont signés et datés *François Denys fecit* 1637, et révèlent un artiste qui a dû connaître Van Dyck et qui le rappelle par la sûreté de l'exécution et la rare élégance de ses attitudes.

Bien que, depuis l'exposition dont nous venons de parler, les érudits d'Anvers aient entrepris quelques explorations au sujet de François Denys, l'habile peintre demeure encore inconnu dans ses origines comme dans ses dernières années. Nous possédons toutefois, pour la période intermédiaire de sa vie d'artiste, un commencement de preuve par écrit.

François Denys fut reçu maître de Saint-Luc à Anvers en 1631; il se maria l'année suivante avec Martine Vleckhamer, qui lui donna sept enfants, et, vers 1655, il quitta la Flandre, sans qu'il soit possible de dire où il alla se fixer et à quelle époque il mourut. Les rédacteurs du catalogue du Musée d'Anvers ne connaissent d'ailleurs de François Denys que les deux portraits qui appartiennent à Mme la baronne de Calesbergh et dont nous avons dit un mot au début de cette note.

A ces informations, bien incomplètes, mais déjà précieuses, nous pouvons ajouter un renseignement de quelque intérêt : il existe au Musée de Versailles un portrait de François Paulin de Brouchoven, seigneur de Véchel, qui porte l'inscription suivante : *François Denys fecit* 1652. Le personnage, jeune encore et non sans élégance, est représenté debout, tenant son chapeau de la main droite et s'appuyant de la main gauche

sur le dossier d'une chaise. La figure est posée à la Van Dyck; mais, comme rien ne nous est plus cher que la vérité, nous devons déclarer que ce portrait, d'une exécution lâchée et imparfaite, est infiniment au-dessous des belles effigies de Pierre van Horne et de sa femme. C'est une œuvre de pratique et de métier; c'est aussi, on peut le croire, la peinture d'un artiste vieillissant et déjà moins fort, parce qu'il est moins sincère et moins près de son modèle Van Dyck. Ce portrait est curieux cependant, et nos amis d'Anvers peuvent, dès à présent, en prendre note.

Il n'est pas inutile de rappeler ici que Mariette a parlé de notre peintre, qu'il nomme François de Nys. Le savant annotateur fait remarquer que Paul Pontius a gravé d'après lui les portraits de divers personnages importants, et il en tire avec raison cette conséquence que l'habile portraitiste avait mérité l'estime de ses contemporains.

François Denys laissa un fils nommé Jacques, qui naquit en 1644, travailla longtemps à Mantoue et à Florence et ne fut jamais qu'un peintre médiocre. Nous ne le citons ici que pour mémoire, et seulement pour mettre le lecteur en garde contre les éloges exagérés que lui donne Descamps. Le biographe des peintres flamands semble le confondre avec son père: il cite de lui un *Ecce homo* « entièrement dans le goût de Van Dyck. » Ne serait-ce pas là une œuvre de notre inconnu François Denys?

ANVERS. CABINET DE Mme LA BARONNE DE CALESBERGH. *Portraits de Pierre van Horne et de sa femme* (1637).

VERSAILLES. *Portrait de F.-P. de Brouchoven* (1652).

Les portraits que Pontius a gravés d'après F. Denys sont ceux du baron de Beck, du comte de Hornes, du baron de Lamboy et du baron d'Oedt. — Corneille Waumans a gravé d'après le même maître un portrait de J. Gillis, abbé de Saint-Bernard-sur-l'Escaut.

SIMON DE VOS

NÉ EN 1603. — MORT EN 1676.

Malgré la similitude du nom, et quoi qu'on en ait pu dire, Simon de Vos n'est point le parent de l'excellent portraitiste Corneille de Vos, mais il fut son élève, et au milieu de l'obscurité qui a si longtemps régné sur la vie des artistes flamands, il est tout naturel qu'on se soit mépris sur le caractère des relations qu'eurent ensemble des peintres du même nom. Toutefois on s'est plus gravement trompé, en attribuant à Simon de Vos des portraits ou des tableaux religieux qui sont de Corneille, ou des animaux et des chasses qui sont de Paul.

Né à Anvers en 1603, d'Herman de Vos et d'Élizabeth van Oppen, Simon ne fut pas, comme on l'a dit, élève de Rubens. Il entra en 1615 dans l'atelier de Corneille de Vos, et cinq ans après, c'est-à-dire à dix-sept ans, il fut reçu maître de Saint-Luc. Il épousa, en 1628, Catherine van Utrecht, la sœur du peintre d'animaux. Nous ignorons s'il a fait le voyage d'Italie. Il vécut jusqu'en 1676, sans faire beaucoup parler de lui.

A examiner les choses de près, il semble que Simon de Vos a injustement bénéficié des éloges dus à ses homonymes. Reynolds, Mensaert, Descamps citent, en les admirant, des tableaux qui ne sont pas ses œuvres, mais celles de Corneille de Vos. Mariette lui-même a failli s'y laisser prendre. Dans la réalité des faits, si l'on enlève à Simon de Vos les ouvrages qui ne sont pas de sa main, il reste à dire quelle fut sa valeur propre, et ici la difficulté commence, car ses tableaux authentiques sont assez rares. Ce n'était pas cependant un médiocre artiste, puisque Rubens possédait un tableau de lui, et puisque Van Dyck a fait son portrait, qui a été gravé avec la curieuse inscription: *Simon de Vos in humanis figuris majoribus et minoribus Antverp.* Il peignait donc, en grand et petit, tantôt des tableaux d'église ou des portraits, tantôt des sujets de conversations, des festins, des scènes de fantaisie. Il fut le maître de Jean van Kessel.

Sa manière n'est pas sans quelque analogie avec celle de Corneille de Vos; mais son coloris est plus faible, son exécution moins vigoureuse.

GRENOBLE. *Portrait d'un jeune homme.*
LILLE. La *Résurrection de Jésus-Christ.*
VENTE MIRON (1823). Les *Œuvres de miséricorde*, petit tableau sur cuivre provenant du cabinet Desfriches.
Rubens possédait dans sa collection un tableau de Simon de Vos, l'*Enfant prodigue.*

JACQUES VAN ES ou VAN ESSEN

NÉ EN 1606. — MORT EN 1665 OU 1666.

Van Es, dont les biographes parlent à peine, est un excellent peintre de fruits, de gibier et d'objets inanimés. Il fut baptisé à Anvers le 15 octobre 1606, et entra en 1620-1621 dans l'atelier d'un maître inconnu, Omer van Lomnel ou Van Ommen. On a quelque raison de croire qu'au sortir de son apprentissage, il fit une longue absence, car il n'obtint son brevet de maîtrise qu'en 1646-1647. Le portrait de Van Es a été gravé par Wenceslas Hollar, d'après Jean Meyssens. De récentes recherches de M. de Burbure ont prouvé que notre artiste est mort entre le 18 septembre 1665 et le 18 septembre 1666.

Les tableaux de Van Es sont assez rares, ou du moins ils sont désignés, dans les collections d'amateurs et dans les musées, sous un autre nom que le sien. Imitateur de Héda, il se plaît à peindre des tables chargées de victuailles, de flacons, de plats en métal ou en faïence. Sa manière est sobre, mais sans sécheresse; il peint d'un pinceau léger et bien flamand. Son coloris est plein de finesse et d'harmonie. Le temps n'est pas loin où l'on estimera à sa valeur ce maître encore si peu connu.

ANVERS. *Table chargée d'accessoires.* Sur une table, recouverte d'un tapis verdâtre, se trouve une prune dans une assiette d'étain, une coupe d'or, un couteau, un citron coupé, etc. (provenant du palais des évêques d'Anvers).
FRANCFORT. *Des poissons sur une table de cuisine*, signé *V: ES. f:*
LILLE. *Un plat d'huîtres, une assiette de nèfles, un panier contenant des raisins et des noix*, etc. Ce charmant tableau, qui provient de l'abbaye de Cysoing, est signé *IV. ES.* Nous reproduisons cette signature.
MADRID. *Un citron et des huîtres. Un verre de vin et des raisins sur une table.*
VIENNE. *Un marché aux poissons. Boutique d'un marchand de poissons.* Les figures de ces deux tableaux sont attribuées à Jordaens.
Rubens avait chez lui deux peintures de Van Es : *Un déjeuner* et *Un verre avec un jambon et un morceau de lard.*
Notre ami M. W. Burger possède deux excellents tableaux de Van Es.

IV. E.S.

NICASIUS BERNAERT

NÉ VERS 1608. — MORT EN 1678.

Nicasius Bernaert a passé en France la plus grande partie de sa vie : aussi est-il presque ignoré en Flandre. D'après les registres de l'ancienne Académie royale de peinture, il serait né à Anvers en 1608. On le considère comme un élève de Snyders, et l'examen de son œuvre donne quelque valeur à cette conjecture. Un document précieux, que nous avons contribué à mettre en lumière, nous apprend que Nicasius — c'est ainsi qu'on l'appelait en France — était déjà fixé à Paris en 1643. Nicolas Wleughels raconte, dans la curieuse notice qu'il a consacrée à son père, que, lorsque ce dernier vint en France, vers la fin du règne de Louis XIII, il fut accueilli par une compagnie d'artistes flamands qui demeuraient au faubourg Saint-Germain, et parmi lesquels Nicasius était cité au premier rang. On suppose qu'avant de s'établir à Paris, il avait fait un voyage en Italie. Quoi qu'il en soit, il fut reçu à l'Académie royale le 17 octobre 1663, et donna, pour son morceau de réception, un tableau représentant *des fleurs et des fruits.*

Lors de l'organisation de la manufacture des Gobelins, Nicasius fut attaché à l'établissement et Lebrun l'employa à peindre, dans les patrons de tapisseries, des animaux et quelquefois des fonds de paysage. On faisait cas de son talent. « M. Nicasius, a dit Claude-François Desportes, s'étoit acquis dans son genre une réputation qu'il méritoit sans doute à plusieurs égards. Sans inventer ni dessiner d'un aussi grand goût que son maître, il avoit fait paroître du génie dans ses compositions, de la correction dans son dessin, de la vie et du mouvement dans les animaux, qu'il peignoit avec art. » Le talent de Nicasius semble cependant avoir subi, vers la fin de la vie de l'artiste, une éclipse presque complète. Lorsque notre habile peintre François Desportes entra chez lui, vers 1674, le vieux Nicasius n'était plus que l'ombre de lui-même. « Il avoit, nous dit-on, presque oublié totalement l'art de peindre et n'avoit conservé que la science de boire, dans laquelle il excelloit encore. Cette science fatale, qu'il avoit trop cultivée pendant le cours de sa vie, ne l'avoit point du tout enrichi; il n'étoit plus question chez lui ni de cuisinière ni de cuisine; il n'avoit guère de meubles, il avoit même peu de tableaux, et encore moins de dessins; aussi son école étoit-elle fort déserte. »

Ces détails, que Claude-François Desportes tenait de son père, doivent être exacts. Nicasius Bernaert mourut pauvre et oublié, le 16 septembre 1678. Ses tableaux, nombreux autrefois, sont devenus difficiles à rencontrer. Sa manière est décorative et un peu lâchée, et, si l'on veut être juste, on ne peut considérer Nicasius que comme un Snyders très-amoindri.

LOUVRE. *Des lièvres et des oiseaux.* — *Un faisan, un ara et un oiseau aquatique.*

DIJON. *Un lièvre, un canard, un faisan et d'autre gibier.*

A l'exposition académique organisée en 1673 dans la cour du Palais-Royal, Nicasius avait envoyé un tableau représentant *des moutons et quelques chèvres.*

VENTE DU CARDINAL FESCH (Rome 1845). *L'Abondance, médaillon en grisaille, entouré de fruits et de fleurs.*

VAN BOUCK

NÉ EN 16.. — MORT EN 1673.

L'auteur du *Cabinet des Singularitez,* Florent Lecomte, a consacré à Van Bouck une note curieuse, et que nous avons d'autant plus d'intérêt à reproduire qu'elle constitue à peu près tout ce qu'on sait de la biographie du maître. « Sneydre, écrit-il en son étrange style, a fort bien fait les animaux morts et vivants, comme aussi *Van Boucle,* son disciple, qui, par ses débauches, a toujours été gueux; mais, quoiqu'il soit mort à l'Hôtel-Dieu de Paris, ses tableaux n'en sont pas moins estimez dans le cabinet du roi : ce dernier mourut en 1673. »

Un autre renseignement sur Van Bouck nous est fourni par un document que nous avons déjà cité, le mémoire de Nicolas Wleughels, sur la vie de son père. On y voit que, vers 1643, Van Bouck — ou Van Boucle, selon l'orthographe française — faisait partie, avec Nicasius, Fouquières et quelques autres, du groupe d'artistes flamands qui avaient établi au faubourg Saint-Germain le siége de leurs opérations. Le *Cabinet de M. de Scudéry,* publié en 1646, contient aussi un quatrain sur un grand tableau de fruits et de fleurs, fait par Van Boucle, Linard et Louise Moilon. » Mais le nom de Van Bouck ne se retrouve pas dans la liste des membres de l'Académie royale. Il paraît avoir travaillé aux Gobelins, et avoir été particulièrement associé à l'exécution des modèles des tapisseries qui représentaient les *Mois* et dont les cartons sont conservés au Musée de Versailles. Quant à sa mort misérable sur un lit d'hôpital, nous n'en savons que ce que Florent Lecomte en a dit et nous aimerions à apprendre qu'il s'est trompé.

LOUVRE. *Un valet gardant du gibier.*

DIJON. *Un épagneul défend un morceau de viande qu'un lévrier et un dogue viennent lui disputer.* Signé *P. V. B. fecit anno* 1643. S'il était prouvé que ce tableau est véritablement de Van Bouck, la signature que nous venons d'indiquer nous donnerait l'initiale de son prénom, inconnu jusqu'à présent.

DRESDE. Le catalogue rédigé par M. J. Hubner, attribue à Van Bouck le portrait d'un *Vieillard à barbe grise.* Nous ne savons ce qu'il faut penser de cette attribution.

JEAN VAN BOCKHORST DIT LANGEN-JAN

NÉ VERS 1610. - MORT EN 1668.

Jean van Bockhorst, que ses camarades avaient surnommé *Langen-Jan*, à cause de sa haute taille, n'est pas tout à fait un Flamand. Il est né à Munster, en Westphalie, vers 1610, mais il vint de bonne heure étudier la peinture à Anvers, et il y choisit un maître excellent, Jordaens. Ses succès furent rapides : en 1633, il était maître de Saint-Luc. Sans obtenir jamais une réputation de premier ordre, il sut mériter l'estime des corporations religieuses qui l'employèrent jusqu'à la fin de sa vie. Jean van Bockhorst, qui ne paraît pas avoir quitté Anvers, mourut le 21 avril 1668 et fut enterré à Saint-Jacques.

Malgré l'autorité qu'un maître tel que Jordaens devait exercer sur lui, Van Bockhorst ne fut qu'à demi fidèle aux leçons de ce grand peintre. Pour le suivre jusqu'au bout, il lui aurait fallu une fougue de pinceau, une ardeur victorieuse qui lui manquèrent : aussi se tourna-t-il bien des fois du côté de Van Dyck. Il semble surtout s'être inspiré de sa manière dans quelques portraits. Il a d'ailleurs touché à plus d'un genre : ses grands tableaux d'église sont ceux qu'on rencontre le plus fréquemment; mais il a traité aussi des sujets mythologiques, et l'on sait qu'il a peint des patrons de tapisseries.

ANVERS (MUSÉE). Le *Couronnement de la Vierge*, provenant de l'abbaye de Saint-Bernard-sur-l'Escaut.

ÉGLISE SAINT-AUGUSTIN. *Sainte Hélène tenant la vraie croix.*

ÉGLISE DU BÉGUINAGE. La *Résurrection de Jésus-Christ*, avec deux volets représentant l'*Annonciation* et l'*Ascension*. « Ce morceau, écrivait Descamps en 1754, est aussi beau que s'il étoit de Van Dyck et entièrement dans sa manière. »

GAND. SAINT-MICHEL. *Conversion de saint Hubert* (1666). *L'ancien et le nouveau Testament.*

LILLE. Le *Martyre de saint Maurice et de ses compagnons* (1661).

LONDRES. GALERIE BRIDGEWATER. L'*Assomption de la Vierge.* (Gravé dans la galerie Stafford.)

MUNICH. *Mercure, planant dans les airs, aperçoit Hersé, fille de Cécrops; Ulysse découvre Achille déguisé en femme.* — Ces deux tableaux forment pendants.

VIENNE. *Hersé se rendant au temple de Minerve.*

VENTE SCHAMP D'AVESCHOOT (Gand, 1840). *Aaron*, tête d'étude pour un tableau d'une église de Gand.

DAVID RYCKAERT

NÉ EN 1612. — MORT EN 1661.

Divers artistes flamands ont porté le nom de Ryckaert, mais David, l'imitateur de Téniers, fut le plus célèbre, et c'est d'ailleurs le seul dont il soit possible de caractériser le talent. Il naquit à Anvers en 1612; il fut élève de son père, qui portait comme lui le prénom de David, et qui, d'après le témoignage de Corneille de Bie, s'était acquis quelque réputation, en peignant, à peu près dans le style de Josse de Momper, des paysages enrichis de montagnes, de rochers et de chutes d'eau. Mais David Ryckaert le fils adopta un genre tout différent. Ami de Gonzalès Coques, qui avait épousé sa sœur, il se fit peintre de scènes familières et de paysanneries. Il n'est pas douteux que le succès de Téniers n'ait beaucoup contribué à le pousser dans cette voie.

Franc-maître de Saint-Luc en 1636, David Ryckaert épousa en 1647 Jacqueline Palmans, qui lui donna huit enfants. En 1652, il devint doyen de la gilde. Il s'était attiré les bonnes grâces du gouverneur des Pays-Bas, l'archiduc Léopold Guillaume, et il travailla beaucoup pour lui. Les amateurs de l'époque faisaient d'ailleurs grand cas de son talent; aussi la fortune vint-elle frapper à la porte de son atelier. David Ryckaert fit un bon emploi du produit de son travail : il possédait un cabinet de tableaux et d'œuvres d'art. Il mourut à la fin de 1661 ou peut-être dans les premiers jours de 1662.

Ryckaert a beaucoup produit : par le choix de ses sujets, il peut être considéré comme un adhérent de

Téniers. Il aime à représenter les intérieurs de chaumière où des paysans prennent leurs repas, la taverne où les buveurs se querellent, le chimiste au milieu de ses cornues, le médecin dans son officine, le peintre dans son atelier. Parfois, lorsqu'il peint des figures isolées, il se plaît à les éclairer aux rayons d'une lampe, car Ryckaert a plus d'une fois pensé à ses voisins les Hollandais, bien qu'il soit resté flamand par l'exécution. Comparer Ryckaert à Téniers, ce serait lui rendre un mauvais service, ce serait donner cruellement la mesure de la distance qui le sépare du lumineux peintre des kermesses, du brillant virtuose de la touche. Ryckaert n'a point ce pinceau si habile à dire légèrement les choses; il n'a pas non plus ce coloris argenté et cette transparence d'effet; mais il a de la verve, un certain sentiment de la comédie, des colorations agréables et chaudes et sa négligence n'est pas sans esprit.

LOUVRE. L'*Atelier d'un peintre*. Sur un morceau de papier attaché à la muraille, on lit un monogramme à demi effacé, et la date 1639.
AMSTERDAM. L'*Atelier d'un cordonnier*.
ANVERS. La *Fête villageoise* (acheté en 1862 au prix de 1,705 fr.)
BRUXELLES. *Un Chimiste dans son laboratoire*, signé et daté 1648. Nous reproduisons cette signature.
DRESDE. *Une Famille de paysans*. Même sujet.
FRANCFORT. Un tableau signé *D. Ryckaert. a.* 1639.
MONTPELLIER. *Un Arracheur de dents* (signé D. Ryckaert).
MUNICH. *Un Festin de paysans*.
VIENNE. *Une Sorcière. Foire de village*, signé *Davide Rykaert fecit Antverpie* 1648. *Un vieillard lisant à la clarté d'une lampe. Un Village pillé par des soldats*, signé et daté 1649.
VENTE SCHAMP D'AVESCHOOT (Gand, 1840). Le *Dîner à la ferme*. La *Partie de cartes*.

JACQUES D'ARTHOIS

NÉ EN 1613. — MORT EN 1665.

Nous rendons à ce maître, qu'on appelle ordinairement Jacques van Artois, le nom véritable qu'il a pris soin d'inscrire lui-même sur ses tableaux. Né à Bruxelles en 1613, il ne paraît pas, ainsi qu'on l'a dit, avoir reçu les leçons de Jean Wildens, mais bien celles d'un peintre peu connu, Jean Mertens, chez qui il entra en apprentissage en 1625. Jacques d'Arthois étudia la nature dans les environs de Bruxelles : le genre adopté par le paysagiste Louis de Vadder paraît aussi avoir exercé quelque influence sur son talent. Reçu maître en 1634, il produisit beaucoup et parvint à s'enrichir; mais ayant dissipé un peu follement la fortune qu'il avait amassée, il mourut pauvre en 1665.

Jacques d'Arthois n'est pas un paysagiste de la grande race; il avait cependant un pinceau facile, de l'imagination, une manière large de voir la nature. Dans ses tableaux de vaste dimension, il est quelque peu lâché et décoratif. Les sites qu'il se plaisait à reproduire sont empruntés pour la plupart aux vertes campagnes du Brabant, mais il trouvait cette nature trop familière, et il s'ingéniait à accidenter ses perspectives, à élargir ses horizons. Nous préférons les paysages qu'il a traités dans le mode naïf. Médiocrement habile à peindre les figures, il eut souvent recours, pour étoffer ses tableaux, au pinceau, de Van Herp et de David Téniers lui-même. Par contre, il a quelquefois peint des fonds de paysage dans les compositions de Gaspard de Crayer et de Gérard Seghers. On doit donc avoir plus que de l'estime pour Jacques d'Arthois; mais ce serait exagérer beaucoup que de dire avec Pilkington que la force de son coloris fait songer à la puissance du Titien.

AIX-LA-CHAPELLE. GALERIE SUERMONDT. *Un paysage*.
BRUGES. ACADÉMIE. *Paysage boisé*, signé : *Jac. d'Arthois*.
BRUXELLES. *Le Retour de la kermesse*, figures attribuées à David Téniers le Vieux. Tableau signé *Jacques d'Arthois*, et acheté en 1804, 242 fr. L'*Hiver*, figures de Pierre Bout. La *Lisière du bois* (acheté 1,600 fr. en 1846). Deux autres paysages.
DRESDE. *Trois paysages*.
MUNICH. La *Chasse au cerf*.
VIENNE. *François de Borgia et son compagnon priant dans*

un paysage. Saint Stanislas secouru par les anges. Les figures de ces deux tableaux sont de Gérard Seghers.

VENTE BLONDEL DE GAGNY, 1776, *Chasse au cerf*, 300 livres.

Jac d'Arthois

BERTHOLET FLÉMALLE

NÉ EN 1614. — MORT EN 1675.

Les *Archives de l'Art français* ont publié sur ce peintre une lettre écrite par son neveu en 1711, et qui nous autorise à substituer le nom de Flémalle à celui de Flemael, qui a été longtemps donné à notre artiste. Né à Liége en 1614, Bartholomé ou Bertholet Flémalle tenait à une famille de peintres. Après avoir étudié son art sous Gérard Douffet, il partit vers 1638 pour l'Italie et s'arrêta quelque temps à Rome et à Florence. En revenant, il traversa Paris : nous n'avons encore que des données incertaines sur ce premier séjour de Flémalle en France ; mais nous savons que, protégé par de hauts personnages, et notamment par le chevalier Séguier, il fut chargé de travaux considérables.

Son œuvre principale fut la coupole de l'église des Carmes-Déchaussés, qui existe encore rue de Vaugirard. « Les peintures dont le dôme est orné, dit Germain Brice, sont remarquables par leur beauté. Elles sont de Bertholet Flemael peintre, originaire de Liége et chanoine de cette ville, qui y a représenté l'enlèvement du prophète Élie dans un chariot de feu. Le saint prophète laisse tomber son manteau à Elisée son disciple, qui tend les bras pour le recevoir, accompagné de plusieurs figures diversement disposées. Cette peinture est d'une grande manière. » Germain Brice ajoute que cette décoration a été réparée en 1711 : nous croyons qu'elle a, en même temps, été rajeunie ; certains détails, en effet, paraissent inspirés par le goût maniéré qui allait prédominer au dix-huitième siècle. L'ensemble présente ce caractère italico-français qui obtint tant de vogue sous Louis XIV. La gravité et le sentiment religieux font complétement défaut à l'œuvre de Flémalle ; mais il faut rendre à l'artiste cette justice que, chargé de décorer une coupole assez faiblement éclairée, il a eu le bon esprit d'adopter un système de coloration clair et lumineux, et qu'il s'est tiré habilement de la tâche difficile qui lui était imposée.

Après avoir exécuté à Paris quelques autres travaux moins importants, Bertholet Flémalle retourna dans son pays vers 1647. Pinceau facile autant que laborieux, il travailla beaucoup pour les églises de Liége ; de grands personnages, et même le roi de Suède surent aussi mettre à profit son talent. Mais ces succès ne faisaient point oublier à l'artiste liégeois l'accueil qu'il avait reçu en France lors de son premier voyage. Il résolut donc d'y revenir, et nous savons en effet qu'il était à Paris en 1670 : on le traita suivant ses mérites, et le 16 octobre il eut la joie d'être nommé membre de l'Académie royale de peinture, qui lui conféra en même temps le titre de professeur. Toutefois Bertholet ne fit qu'un court séjour à Paris, et après avoir fait placer dans la grand'chambre du roi, aux Tuileries, un plafond représentant *la Religion*, il retourna à Liége, où il devint chanoine de la collégiale de Saint-Paul. Il mourut dans sa patrie le 18 juillet 1675.

Bertholet Flémalle, il est à peine utile de le dire, avait presque complétement perdu dans ses voyages l'accent vigoureux de l'école flamande. Il s'est formé à Rome et à Florence, et c'est à Paris qu'il a développé les germes de son talent. Sa grande peinture de l'église des Carmes est à bien des égards une œuvre inspirée par le style des décorateurs italiens de la décadence ; c'est aussi une œuvre qui, par la liberté fastueuse de son allure, la désinvolture des personnages et le mouvement des draperies voltigeantes, prépare le succès de l'école de Versailles. La manière de Bertholet Flémalle confond toutes les notions qu'on peut avoir sur la géographie : ne donne-t-elle pas à croire que Liége est à trois cents lieues d'Anvers ?

PARIS. ANCIENNE ÉGLISE DES CARMES. Le dôme, représentant l'*Enlèvement d'Élie*.

LOUVRE. Les *Mystères de l'Ancien et du Nouveau Testament.*

BRUXELLES. Le *Châtiment d'Héliodore*, tableau acheté à Liège en 1844, au prix de 2.415 fr.

DRESDE. *Pelopidas prend les armes pour chasser les Lacédémoniens de la forteresse de Cadmée.*

CAEN. *Adoration des Bergers.* Ce tableau, envoyé par le musée central en l'an XII, provient d'une eglise de Liège.

VENTE DU COMTE DE FRAULA (Bruxelles 1738). *Massacre des Innocents*, 335 florins.

PHILIPPE VAN THIELEN

NÉ EN 1618. — MORT EN 1667.

Jean-Philippe van Thielen, qui a peint avec talent des guirlandes et des bouquets, était, par ses origines, un parfait gentilhomme. Né à Malines en 1618, et fils de Libert van Thielen et d'Anne Rigoudts, il fut seigneur de Couwenberg et autres lieux. Il était encore enfant lorsque, sa sœur ayant épousé Théodore Rombouts (en 1627), il commença à prendre des leçons de son beau-frère ; mais il ne suivit pas le même genre que lui. Il avait pour les fleurs un goût extrême, et comme Daniel Seghers était alors le meilleur *fleuriste* de l'école, ce fut au jésuite d'Anvers que Van Thielen alla demander des leçons. Ses succès furent rapides et brillants, mais il est inexact de dire qu'il a égalé Seghers

Philippe van Thielen, qui était venu s'établir à Anvers, s'y maria vers 1639, avec Françoise de Hemelaer ; il fut reçu maître de Saint-Luc en 1641-1642. L'étude assidue de la nature, un travail actif et l'éducation de ses filles, auxquelles il apprit à peindre des fleurs, occupèrent dès lors sa vie. Vers la fin de sa carrière, il quitta Anvers et vint se fixer à Malines, où il fut reçu dans la corporation des peintres en 1660. On sait, par le témoignage de Corneille de Bie, que Van Thielen mourut en 1667, et un tableau conservé au musée d'Anvers prouve qu'à cette date il était encore dans toute la force de son talent.

Comme Daniel Seghers, Van Thielen s'est complu à tresser des couronnes autour d'un médaillon, qu'il faisait d'ordinaire peindre par un de ses amis, et qui représentait un sujet religieux ou un portrait. Il connaissait admirablement le dessin de la fleur, il comprenait la magie de ses colorations éclatantes; il aimait à faire voltiger autour de ses bouquets l'essaim bourdonnant des insectes. Mais ses fonds sont un peu noirs, sa manière est un peu lourde. Descamps est dans le vrai lorsqu'il dit, à propos de Van Thielen : « Les deux seuls tableaux que j'ai vus de lui me font juger qu'il colorioit avec un peu moins de vivacité que Seghers. » Il eut du succès cependant, et, au dix-septième siècle, les tableaux de Van Thielen étaient chèrement payés par le roi d'Espagne et par « les plus qualifiés du Brabant ».

ANVERS. Une *Guirlande de fleurs*. — Autre *Guirlande entourant un cartouche orné d'une statuette en grisaille de la Vierge tenant l'Enfant Jésus*. Signé : *I. P. Van Thielen, f.* 1667.

Ces deux tableaux proviennent de l'abbaye de Saint-Bernard-sur-l'Escaut.

LILLE. *Des Tulipes, des Roses et des Anémones dans un vase de cristal*. Signé : *Van Thielen*.

MADRID. *Des Fleurs autour d'une statuette de Saint-Jacques placée dans une niche.*

MILAN. Une *Guirlande de fleurs autour d'un petit tableau.* Signé : *I. P. Van Thielen Rigouldts f.* 1648.

NANTES. *Médaillon formé de fleurs variées.* (Au centre, l'Amour tenant son arc.)

VIENNE. La *Vierge et l'Enfant Jésus, dans une guirlande de fleurs*. Signé : *I. P. Van Thielen Rigouldts f. a°* 1648 — Une *Guirlande de fleurs*. Signé : *I. P. Van Thielen f.*

THÉODORE BOEYERMANS

NÉ EN 1620. — MORT VERS 1677.

A le juger par quelques pages heureuses, Théodore Boeyermans est un des peintres qui se sont le plus approchés de la manière de Van Dyck. Il naquit à Anvers en 1620 et se forma par l'étude assidue des œuvres de ce maître; mais diverses circonstances l'ayant sans doute entravé à son début ; il ne fut reçu qu'en 1654 dans la corporation de Saint-Luc. La vie de Boeyermans ne présente d'ailleurs pas de fait intéressant; il mourut, sans avoir été marié, vers la fin de 1677 ou au commencement de 1678.

Boeyermans a, comme peintre, des qualités qui auraient dû, croyons-nous, frapper plus qu'elles ne l'ont fait l'attention des historiens de l'art flamand. Son imagination facile se joue aux grandes compositions, son dessin a des libertés heureuses; sa palette, un peu sombre quelquefois, abonde cependant en tons riches et brillants : Boeyermans peint, non comme Van Dyck, mais dans sa manière, des têtes lumineuses et vivantes. Le musée d'Anvers, les églises de Malines possèdent ses meilleures toiles; il existe aussi, au musée de Nantes, un tableau, les *Vœux de saint Louis de Gonzague*, qui suffirait à donner une excellente idée du talent de Théodore Boeyermans.

Anvers. Un *Ambassadeur devant un roi*. — La *Piscine de Bethsaïde* (1675). — *Une Tête de femme*. — La *Visite*. — *Anvers, mère nourricière des peintres*. Ce dernier tableau ornait autrefois le plafond du salon de la confrérie de Saint-Luc, à laquelle l'artiste l'avait donné en 1665.

Boeyermans a également peint les figures de la Poésie et de la Peinture dans le tableau allégorique offert par Thierry van Delen à la confrérie de Saint-Luc, et qu'on retrouve aujourd'hui au musée d'Anvers.

Église Saint-Jacques. L'*Assomption de la Vierge*, un des chefs-d'œuvre du maître. Ce tableau fut peint en 1671.

Couvent des Sœurs Noires. La *Guérison du Paralytique*.

Gand. *Vision de sainte Madeleine de Pazzi*. — *Saint Charles Borromée*.

Malines. Béguinage. *Mariage de la Vierge*.— Le *Meurtre de saint Rombaud*.

Nantes. Les *Vœux de saint Louis de Gonzague*. Signé : *T. Boeyermans*, 1671.

PIERRE BOEL

NÉ EN 1622. — MORT VERS 1702.

Dans la notice que nous avons consacrée à Jean Fyt, notice dont les principales données sont empruntées au catalogue du musée d'Anvers, nous avons, comme tout le monde, attribué à l'heureux rival de Snyders le tableau de ce musée qui représente deux aigles dévorant leur proie. Par son énergie et par la hardiesse de l'exécution, cette peinture ne nous paraissait pas indigne de Jean Fyt : mais, dans ces délicates questions, il y a toujours place pour une erreur. Les savants auteurs du catalogue d'Anvers ont examiné de nouveau le *Repas de l'aigle*, et, tout bien considéré, il paraît vraisemblable aujourd'hui que ce tableau n'est pas de Jean Fyt, mais de Pierre Boel.

Ce Pierre Boel est d'ailleurs un peintre vigoureux, qui mérite à bien des égards de figurer dans notre galerie. Il naquit à Anvers en 1622 ; la première partie de sa vie est médiocrement connue, et l'on ignore quel fut son maître. On peut toutefois supposer qu'il se forma par l'étude de Snyders et de Jean Fyt, avec lequel il a surtout de l'affinité. Il n'est pas moins savant que lui dans le choix de ses colorations, qui sont toujours harmonieuses et fines.

D'après Corneille de Bie, Pierre Boel fit dans sa jeunesse un voyage en Italie. Il séjourna quelques années à Rome, et nous croyons qu'il traversa la France en revenant dans sa patrie. Quoi qu'il en soit, il se maria à Anvers en 1650, et sa femme, Marie Blanckaert, lui donna deux enfants.

A une date que nous ne saurions fixer d'une manière précise, mais qui est postérieure à 1663, Pierre Boel vint à Paris. La manufacture royale des Gobelins venait d'être organisée sous la conduite de Lebrun. Pierre Boel paraît y avoir été employé à peindre, dans les patrons de tapisseries, des animaux et des oiseaux. Nous croyons du moins le reconnaître dans le « Boëls, peintre d'animaux », que M. Lacordaire mentionne au nombre des artistes employés à donner des modèles aux tapissiers de Louis XIV. Félibien, qui a parlé aussi des travaux de notre peintre, l'appelle Boule, l'usage étant alors d'accommoder à la française l'orthographe des noms des artistes étrangers.

La date de la mort de Pierre Boel a longtemps été ignorée; mais les renseignements consignés dans le supplément au catalogue du musée d'Anvers nous autorisent à penser que l'habile maître a dû mourir en 1702 ou 1703.

Anvers. Le *Repas de l'aigle.* (C'est le tableau qui était autrefois attribué à Jean Fyt.)

Diverses pièces de gibier et des attirails de chasse réunis à l'entrée d'un parc, tableau provenant de la vente Van den Schrieck (407 francs).

Gand. Un *Lièvre mort* et d'autres gibiers, excellent tableau de la coloration la plus vive et la plus délicate.

Madrid. Un *Lièvre mort*, un *Cygne*, et d'autres oiseaux gardés par trois chiens, dans un paysage.

Munich. *Deux Chiens de chasse gardant du gibier.*

Vente Plattenberg, 1774. *Gibier*, dans un paysage (22 fl.).

Pierre Boel a gravé à l'eau-forte quelques pièces d'une exécution spirituelle et hardie.

A la vente du comte Rigal, en 1817, une épreuve de la *Chasse au Sanglier*, fut payée 60 fr.

GILLES VAN TILBORGH

NÉ VERS 1625. — MORT VERS 1678.

Nous ne possédons sur Gilles van Tilborgh ou Tilborg que des données insuffisantes et incertaines. Dépourvues de toute garantie authentique, les dates de sa naissance et de sa mort, telles que nous venons de les indiquer, ne sauraient être considérées que comme approximatives. On le croit fils d'un peintre d'Anvers qui aurait porté le même prénom que lui et qui serait mort en 1632. Mais laissons là les hypothèses. Deux faits seulement sont certains, c'est que Van Tilborgh est né à Bruxelles et qu'il fut admis dans la corporation des peintres de cette ville le 26 mars 1654. M. le comte de Vence possédait, au dix-huitième siècle, un tableau de Tilborgh qui représentait un *Estaminet de paysans*, et qui était daté de 1658. Les érudits de Bruxelles devraient vraiment nous rendre le service de compléter, par des recherches nouvelles, la biographie si mal connue de ce maître.

A en croire les dictionnaires, Van Tilborgh aurait été l'élève de David Téniers : l'assertion n'a rien d'invraisemblable, et pourtant, lorsque nous examinons son œuvre, il nous paraît bien plus voisin encore de François Duchâtel. Il a pris à Téniers le choix de ses sujets : intérieurs de tavernes, festins de paysans, kermesses champêtres; mais il semble avoir emprunté à Duchâtel, et aussi à David Ryckaert, ses colorations chaudes et parfois un peu opaques. Van Tilborgh a d'ailleurs été un peintre facile et fécond, et il est étrange qu'on sache si peu à propos d'un artiste qui paraît avoir joui d'un certain prestige aux yeux des amateurs de son temps. Pilkington va jusqu'à dire, — mais nous n'en voulons rien croire, — que ses tableaux furent un instant préférés à ceux de Téniers.

Bruxelles. Les *Princes de Ligne, de Chimay, de Rubempré, de la Tour-et-Taxis et le duc d'Aremberg sortant à cheval du palais des ducs de Brabant.* (Acheté en 1830, 165 florins.)

Dresde. *Kermesse flamande.*

Lille. *Fête de village* (signé d'un monogramme formé d'un *T* et d'un *B*). Ce monogramme est suivi d'une date difficile à lire, mais dont les premiers chiffres paraissent être un 1 et un 5. Si cette énigme était un jour expliquée, la *Fête de village* serait l'œuvre de Van Tilborgh le Vieux.

Scène familière, signé *Tilborgh fec. et inv.* Nous reproduisons ci-dessous cette signature.

Vente du cardinal Fesch (Rome, 1845). *Un Banquet villageois.*

TILBORGH FEC ET INV.

JEAN SIBERECHTS

NÉ EN 1627. — MORT EN 170 .

Descamps nous jette dans des surprises extrêmes, lorsqu'il prétend que les paysages de Jean Siberechts peuvent être confondus avec ceux de Berghem et de Karle Dujardin. Loin de ressembler à ces maîtres, Jean Siberechts est un pur flamand, qui n'a pas grand souci de l'Italie, qu'il ignore, et qui peint, sans se

préoccuper de l'idéal, des prairies très-vertes, des terrains humides et des rangées de peupliers ou de saules. Issu d'une famille de sculpteurs, il naquit à Anvers en 1627; on ne sait trop quel fut son maître. Il fut reçu dans la gilde de Saint-Luc en 1648-1649, et il épousa peu après Marie-Anne Croes, qui lui donna deux enfants. Sans parvenir jamais à la gloire, sans pouvoir lutter avec Wildens et avec Van Uden, Siberechts mena à Anvers une vie tranquillement occupée. Il y demeurait encore en 1662, alors que Corneille de Bie publia son *Gulden Cabinet*.

Quelques années après, une autre existence commença pour Jean Siberechts. Le duc de Buckingham, traversant la Flandre en revenant de Paris, entra en relations avec notre paysagiste, qui se laissa emmener en Angleterre. Dès lors, c'est à Vertue et à Horace Walpole qu'il faut demander des renseignements sur Siberechts. D'abord employé par le duc, qui le fit travailler à Cliefden, il resta en Angleterre après la mort de son protecteur, survenue en 1688. Au temps de Walpole, les résidences aristocratiques de la Grande-Bretagne contenaient plusieurs peintures de Siberechts, et aussi des aquarelles ou des gouaches qui, nous dit-on, étaient plus faciles à rencontrer que ses tableaux. Il mourut en Angleterre en 1703.

Siberechts a aimé la nature familière de son pays, et toujours il lui est resté fidèle. En bon Anversois qu'il était, il s'est volontiers préoccupé de la couleur : nous avons vu de lui plusieurs paysages, très-simples de motif, où il s'est complu à faire briller le vêtement rouge d'une femme sur les tendres verdures d'une prairie; la combinaison harmonieuse de ces deux tons lui souriait plus que toute autre. Mais Siberechts, comme Wildens et les élèves de Rubens, a peint quelquefois dans la gamme chaude et brûlée. Son pinceau, médiocrement attentif à la précision du dessin, est plein de vigueur, de caprice et de liberté.

Anvers. *Miracle de saint François d'Assises*, paysage signé et daté 1666.

Bordeaux. *Paysage flamand. — Deux Enfants sur le premier plan; au centre, une femme vêtue d'un corsage rouge et d'un jupon bleu.*

Bruxelles. La *Cour de ferme*. Signé : *I. Siberechts f. anno* 1660. Nous reproduisons cette signature.

Lille. Le *Passage du Gué*.

J : Siberechts ·
f anno 1660

ADRIEN GRYEF

VIVAIT DANS LA SECONDE MOITIÉ DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

Avouons loyalement notre ignorance. D'après les textes, deux peintres flamands paraissent avoir porté au dix-septième siècle le nom de Gryef; tous deux se sont distingués dans la représentation des animaux, des pièces de gibier, des objets inanimés; mais on ne sait pas si, comme l'assure Campo Weyerman, ils étaient frères, ou si, comme on est tenté de le supposer, Gryef le Jeune est le fils de Gryef le Vieux. Le prénom d'Adrien, que nous avons inscrit en tête de ces lignes, a même été contesté: Nagler prétend que Gryef s'appelait Antoine. Les dates ne sont pas moins incertaines. Le catalogue du musée de Lille nous apprend seulement, mais sans citer son autorité, qu'un Gryef — le second, sans doute, — né à Anvers en 1670, fut reçu maître de Saint-Luc en 1700 et se fixa ensuite à Bruxelles, où il mourut en 1715.

Pour nous, et en ne tenant compte que des tableaux, nous ne connaissons qu'un Gryef, qui, d'après le caractère de ses œuvres, a dû travailler pendant la seconde moitié du dix-septième siècle; il ne paraît pas avoir été élève de Snyders, dont il n'a ni la largeur ni la puissance; peut-être a-t-il travaillé avec Jean Fyt. Il excelle à peindre le gibier; son pinceau, exact sans minutie, rend très-habilement les plumages des oiseaux, le pelage soyeux des lièvres, et aussi les colorations délicates des fruits et des plantes. Combien il est à regretter que les historiens de l'art n'aient pas jugé à propos de consacrer quelques lignes à la biographie de ce peintre, qui annonce déjà la décadence, mais qui, par la finesse de l'exécution, se recommande encore à la sympathie des curieux!

LOUVRE. *Paysage avec des pièces de gibier*, signé : *A. Gryef f.*

ANGLETERRE. COLLECTION DU COLONEL WYNDHAM. *Deux sujets de chasse.*

DIJON. *Deux lièvres, des perdrix, une bécasse, etc.*

LILLE. *Légumes et fruits*, signé *A. Gryef f.* Nous reproduisons cette signature.

NANTES. *Cavaliers débouchant dans un chemin creux.* L'authenticité de ce tableau n'est pas établie.

VENTE DU PRINCE DE RUBEMPRÉ (Bruxelles 1765). *Gibier*, 670 florins.

VENTE DU CARDINAL FESCH (Rome 1845). *Gibier mort.*

AGryef f

GILLES SMEYERS

NÉ EN 1635. — MORT EN 1710.

Nous touchons, avec Gilles Smeyers, au moment où les écoles vont de plus en plus se mêler et se confondre, où l'accent flamand va commencer à s'effacer. Aux peintres qui n'ont connu ni Rubens, ni Van Dyck, il semble avoir manqué un puissant élément d'instruction. Gilles Smeyers fut un de ceux-là. Né à Malines en 1635, il entra dans l'atelier de Jean Verhoeven, et, dès sa jeunesse jusqu'à la fin de sa vie, il peignit, sans faire beaucoup parler de lui, des tableaux religieux pour les églises et les couvents de la province. On ignore s'il a voyagé, et cependant l'examen de son œuvre semble prouver qu'il a connu l'art contemporain et même l'école française. Il mourut à Malines en 1710.

Mensaert, dans son *Peintre amateur et curieux*, Descamps, dans son *Voyage pittoresque*, nous fournissent quelques renseignements sur les tableaux dont Gilles Smeyers avait décoré les églises de sa ville natale. Il avait peint pour les Dominicains, *saint Pierre*, *saint Paul* et *saint Dominique;* pour Saint-Rombault, l'*Assomption de la Vierge*. Il travailla aussi pour les abbayes d'Afflighem et de Ninove. Tous ces ouvrages sont plus ou moins dispersés aujourd'hui; mais le musée de Bruxelles a recueilli deux tableaux : — *Saint Norbert consacrant deux diacres* et la *Mort de saint Norbert*, — qui peuvent être cités au premier rang dans l'œuvre du maître. Ce sont de grandes peintures claires et faciles, bien composées d'ailleurs, et doucement harmonieuses dans leur coloration pâlie. Smeyers aimait les effets tendres et discrets; il mettait partout des tons gris, argentins, bleuâtres, qui sont évidemment sans force, mais qui ne sont pas sans distinction. Nous ne voulons étonner personne; nous devons avouer, toutefois, que Gilles Smeyers nous a bien souvent fait songer à Subleyras.

BRUXELLES. *Saint Norbert consacrant deux diacres.* — *Mort de saint Norbert.*

MALINES. EGLISE SAINT-JEAN. — *Jésus-Christ entouré de divers saints.* Signé : *G. Smeyers.*

ADRIEN-FRANÇOIS BOUDEWYNS

NÉ EN 1644. — MORT VERS 1700.

L'obscurité la plus complète a longtemps régné sur la vie de Boudewyns, dont on ignorait les origines, les prénoms et l'histoire. Mais M. Alexandre Pinchart, chef de section aux archives de Belgique, s'est chargé de faire la lumière dans cette biographie que les plus ingénieuses conjectures n'avaient pu parvenir à éclairer. Nous empruntons au supplément du catalogue du musée d'Anvers (1863) les renseignements qui suivent, et dont l'érudition française pourra désormais profiter.

Adrien-François Boudewyns, que Mariette et nos anciens livres appellent quelquefois Bauduins ou même Baudouin, est né à Bruxelles en 1644. Il apprit à peindre dans l'atelier du paysagiste Ignace van den Stock,

et, le 22 novembre 1665, il fut reçu dans la corporation des peintres de sa ville natale. Il s'y était marié l'année précédente avec Louise de Ceul.

Boudewyns vint ensuite en France : il y était déjà vers 1669 ou 1670; c'est du moins ce qui résulte d'un passage dans lequel Houbraken raconte qu'Abraham Génoels, le peintre de batailles Jean van Huchtenburg et notre paysagiste furent envoyés en Brabant, sur l'ordre de Louis XIV, pour peindre une vue du château de Marimont, qui fut reproduite en tapisserie à la manufacture des Gobelins. Les recherches de M. Pinchart prouvent, en outre, que Boudewyns n'était pas à Bruxelles pendant la période comprise entre 1673 et 1677. Cette époque est celle de son séjour en France.

En arrivant à Paris, Boudewyns avait mis son pinceau au service de son célèbre compatriote Van der Meulen. Nous croyons, bien qu'on ait dit le contraire, qu'il fut son aide plutôt que son élève, car il était maître de Saint-Luc dès 1665, et il savait déjà son métier lorsqu'il vint en France. Van der Meulen avait dix ans de plus que lui; c'était, d'ailleurs, un excellent paysagiste : on est donc autorisé à penser que Boudewyns ne travailla pas, sans profit pour son talent, avec le peintre de batailles de Louis XIV. Nous croyons aussi que c'est à Paris que le jeune artiste apprit à graver : on sait qu'il a reproduit d'une manière remarquable plusieurs tableaux de Van der Meulen, notamment les *Vues de Fontainebleau* et *de Vincennes*, et quelques paysages de son ami Abraham Génoels.

En 1677, Boudewyns était de retour à Bruxelles. Il y ouvrit un atelier où entrèrent plusieurs élèves, entre autres Mathieu Schoevaerdts, qui devait, lui aussi, devenir un habile paysagiste. Immerzeel prétend que Boudewyns est mort en 1700; cette date n'aurait rien d'invraisemblable, mais elle n'est pas encore authentiquement établie.

Pendant la seconde partie de sa vie, et alors qu'il demeurait à Bruxelles, Boudewyns associa à ses travaux un jeune peintre, Pierre Bout, qui peignait des figures dans ses paysages ou ses vues de villes et de monuments. Bout, né en 1658, se maria en 1695 et eut une fille en 1702. Sa vie est d'ailleurs mal connue, et la date de sa mort est ignorée. Ce qu'on sait, ce que tout le monde raconte, c'est que les deux peintres travaillèrent souvent ensemble, et que cette intelligente collaboration a produit de nombreux tableaux, qui, sans tenir un rang élevé dans les collections, sont cependant spirituels, curieux et amusants pour le regard désœuvré.

Louvre. L'*Ancien Marché aux Poissons, à Anvers* (figures de Pierre Bout).
Bruxelles. Cabinet du duc d'Arenberg. *Deux paysages.*
Caen. Les *Bestiaux à l'abreuvoir*. Les *Bohémiens.*
Dresde. *Marché au bétail. Le Lac. La Porte du couvent. Édifices au bord de la mer. Cinq autres paysages.*
Montpellier. *Deux paysages* (figures de Pierre Bout).
Nantes. Le *Moulin à eau.*
Vienne. *Deux Paysages* ornés d'animaux et de figures, par P. Bout.
Vente de la comtesse de Verrue (1737). *Deux Paysages* 160 liv.
Vente du comte de Vence (1761). *Deux Paysages*, avec de nombreuses figures de Pierre Bout. 440 liv.
Vente du cardinal Fesch (Rome, 1845). Le *Passage du bac.* La *Lisière d'un bois.*

JEAN VAN ORLEY

NÉ VERS 1665. — MORT EN 1735.

L'œuvre facile, mais sans caractère, de Jean van Orley marque un nouveau pas dans la voie de la décadence. Bien qu'il ait eu, aux premières années du dix-huitième siècle, une sorte de réputation, nous ne voyons pas que les biographes aient pris grand soin de nous conserver son éloge. Nous trouvons cependant dans le *Peintre amateur*, de G. Mensaert, quelques renseignements qui, à défaut d'autres, constituent un commencement d'informations. A en croire l'artiste écrivain, Jean van Orley serait né à Bruxelles le 4 janvier 1665; il fut élève de son oncle, qui était religieux récollet et qui passait pour avoir du talent. Mais Van Orley fut surtout, ainsi que le prouve son œuvre, le disciple de son temps; il a connu l'art italien

tel que l'entendait Pierre de Cortone, il a connu les maîtres français du règne de Louis XIV; aussi a-t-il fait prédominer dans sa manière l'élément décoratif, l'improvisation, la recherche du succès facile. Une partie de sa vie a été consacrée à donner des patrons pour les fabriques de tapisseries de Bruxelles. « Ce travail, dit assez étrangement Mensaert, a été la cause qu'il est tombé de son coloris naturel, qui étoit assez délicat, et qu'il a donné dans le goût des couleurs burlesques. » A vrai dire, le coloris de Jean van Orley n'est pas plus « burlesque » que celui des peintres de son temps et de Mensaert lui-même. Mais l'artiste était fort employé par les maîtres tapissiers; il fallait, pour leur complaire, peindre au galop, inventer des allégories, rajeunir les vieux symboles mythologiques; la perfection du travail n'était plus qu'une question secondaire. Jean van Orley était toujours prêt. Il peignit le plafond de la Chambre du Greffe à l'hôtel de ville de Bruxelles, et de nombreux tableaux pour les églises et les couvents des environs. Il mourut le 22 février 1735, « laissant à ses héritiers, dit Mensaert, de très-bonnes rentes en biens-fonds. »

Jean van Orley avait un frère aîné, nommé Richard, qui, dans un art différent, ne fut guère moins célèbre que lui. Né à Bruxelles en 1663, il fut aussi l'élève de son oncle le récollet. Mensaert, qui parle avec complaisance de Richard van Orley, raconte « qu'il donnoit dans la mignature, et qu'il lavoit à l'encre de la Chine, sur papier blanc, d'une grande propreté ». Nous connaissons, en effet, des miniatures de Richard van Orley. Ce qui y manque le plus, c'est l'esprit; mais nous ne croyons pas qu'il soit possible de pousser plus loin le soin scrupuleux de l'exécution et les caresses minutieuses du pinceau. Richard aimait à traiter des sujets empruntés à la mythologie, et, pour le sentiment de la poésie antique, il est exactement à la hauteur des Coypel. Il a dessiné au crayon, ou peint à la gouache, de nombreuses vignettes dont les libraires de son temps ont illustré leurs livres; il a lui-même gravé quelques estampes d'après Rubens et d'après son frère, car la complaisance de son éclectisme lui permettait d'admirer ce qui s'exclue. Descamps prétend que Richard van Orley aurait produit encore davantage s'il n'avait accepté les fonctions de contrôleur des rentes de la ville de Bruxelles. Il mourut, d'après Mensaert, le 6 juin 1732, et fut enterré, comme son frère, à Saint-Géry, sous la pierre tombale de Bernard van Orley; ils avaient en effet l'un et l'autre la prétention de descendre de l'habile artiste du seizième siècle, dont M. Wauters nous a raconté l'histoire.

BRUGES. CATHÉDRALE DE SAINT-SAUVEUR. La *Pêche miraculeuse*. La *Madeleine aux pieds du Christ*.

On conserve dans la sacristie de la même église huit grandes tapisseries exécutées par Van der Borght, d'après les dessins de Jean van Orley.

Richard van Orley a gravé, d'après les compositions de son frère, une suite de vingt-huit sujets tirés du Nouveau Testament

Le musée d'Anvers possède un tableau (la *Rentrée du pape Innocent II à Rome*), qui provient de l'abbaye de Tongerloo et que le catalogue attribue à Richard van Orley.

On a vendu à Paris, le 2 mai 1862, deux miniatures mythologiques de Richard van Orley. L'une a été payée 830 fr., l'autre 2,130 fr. La première était signée *R. V. Orley* 1697. Cette signature nous permet de rétablir le véritable nom de l'artiste, dont Mensaert avait altéré l'orthographe.

THÉOBALD MICHAU

NÉ EN 1676. — MORT VERS 1769.

Théobald Michau paraît avoir hérité, au commencement du dix-huitième siècle, de la vogue que s'étaient acquise les pinceaux fraternellement associés de Boudewyns et de Pierre Bout. Insatiables dans leur curiosité, les amateurs demandaient toujours des perspectives animées de milliers de personnages, des marchés en plein vent, des danses rustiques au seuil des tavernes égayées. Michau donna généreusement aux amateurs ce qu'ils exigeaient de son zèle. La date de sa naissance paraît pouvoir être fixée à 1676; mais les uns le font naître à Bruxelles, les autres à Tournai. Pilkington ajoute, non sans quelque vraisemblance, qu'il se forma dans l'atelier de Pierre Bout. Michau étudia aussi les paysanneries de Téniers. Sa biographie reste d'ailleurs à faire. Si Descamps n'a pas parlé de lui, c'est que l'artiste vivait

encore à l'heure où il écrivait son livre. Un peu avant 1755, Michau était allé se fixer à Anvers, et l'on assure qu'il y vécut jusqu'en 1769. Un fait certain, c'est que sa vente après décès, dont le catalogue nous a été conservé, eut lieu à Anvers le 15 juin 1772. Sa collection ne contenait guère que des tableaux de sa main.

Dans la manière facile et légère que Michau s'était faite, il reste bien peu de celle de Téniers, qui passe pour avoir été son modèle. Les caractères de l'école du dix-huitième siècle y sont au contraire nettement écrits. Michau n'est pas un peintre tout à fait sérieux : il compose avec esprit, il groupe savamment, dans des paysages gais, des multitudes de figurines; mais son coloris est pâle et délavé, et ses peintures rustiques ont peu d'accent, surtout lorsqu'on songe que le point de départ de cet art familier doit être cherché dans Breughel.

Caen. *Un Paysage.*
Madrid. *Un Port de mer. Un Paysage.*
Nantes. Les *Joueurs de cartes.* Les *Marchands de poissons. Quatre autres paysages.*
Vienne. Les *Patineurs. Foire devant un village;* signés tous deux *T. Michau.*

Vente du prince de Rubempré (Bruxelles 1765). Quatre paysages enrichis de figures, 591 florins.
Vente Choiseul, 1775. *Deux Vues des environs du Rhin*, 988 livres.
Vente du cardinal Fesch (1845). Les *Vendeurs de marée. Un Port de mer.*

CHARLES BREYDEL

NÉ EN 1677. — MORT EN 1744.

Charles Breydel, ou le chevalier Breydel, ainsi qu'il aimait à se faire appeler, est un de ces artistes capricieux comme on en rencontre tant au dix-huitième siècle. Il a passé sa vie à courir après le succès, et il paraît avoir été doué d'un singulier besoin de locomotion. Son talent a souffert de ces mœurs voyageuses. Né à Anvers en 1677, il fut élève de Pierre Rysbraeck, mais c'est en Allemagne, à Francfort, à Nuremberg, à Cassel, qu'il apprit véritablement son métier. Dans une excursion qu'il fit plus tard à Amsterdam, il se lia avec un marchand de tableaux, Jacques de Vos, qui l'employa à copier les œuvres de quelques maîtres plus anciens, et entre autres de Jean Griffier. Charles Breydel peignit à cette époque une quantité considérable de vues du Rhin, ou plutôt d'un fleuve un peu chimérique, chargé de bateaux et bordé de montagnes ou de constructions pittoresques. L'étude des tableaux de Breughel lui fut aussi d'un grand secours : il devint savant dans le pastiche, et, chose triste à dire, il réussissait d'autant mieux qu'il oubliait le mieux sa propre personnalité.

Breydel revint ensuite à Anvers, se maria avec Anne Bullens, dont il eut cinq enfants, et sans trop se soucier de sa famille, il reprit sa vie errante : nous le retrouvons à Bruxelles en 1724, à Gand en 1727, à Bruxelles encore un peu plus tard, partout enfin, excepté à Anvers, où Anne Bullens l'attendait toujours.

Cependant Breydel vieillissait : tourmenté de la goutte, comme l'avait été le grand Rubens, il sentit le besoin d'asseoir enfin sa vie inquiète et dissipée : il revint, en 1737, se fixer à Gand, et c'est là qu'il mourut en 1744.

La seconde partie de la vie de Breydel fut, au point de vue de l'art, meilleure que la première. Il avait peu à peu renoncé au pastiche, et, après avoir étudié Van der Meulen et les autres peintres de sujets militaires, il s'était consacré, avec toute la gravité dont il était capable, à la peinture anecdotique des batailles. C'est dans ce genre qu'il a le mieux réussi. Ses tableaux, médiocrement historiques, mettent aux prises des Allemands inexacts avec des Turcs de fantaisie; mais Breydel emmêle spirituellement les groupes, il peint assez bien les chevaux, et, grâce à des qualités peu sévères, il jouit encore de quelque estime auprès des curieux qui se plaisent aux batailles enjouées.

Bruxelles. *Chocs de cavalerie.* Deux tableaux provenant de l'abbaye de Saint-Bernard-sur-l'Escaut. L'une de ces batailles est signée *C. Breydel.* Nous reproduisons cette signature.

Cabinet du duc d'Arenberg. *Combat de cavaliers.*
Vente Guignon (1774). *Deux Batailles turques*, 499 livres.
Vente Parr (1802). *Scènes des guerres civiles de la Flandre*, deux tableaux, 980 fr.

C. breydel

GUILLAUME-JACQUES HERREYNS

NÉ EN 1743. — MORT EN 1827.

Guillaume Jacques Herreyns est, à bien des égards, le dernier des Flamands. Il a vu s'éteindre l'art facile du dix-huitième siècle, il a assisté à la renaissance pseudo-antique inaugurée par l'école de David, et s'il avait vécu quelques jours de plus, il aurait vu la peinture belge s'affranchir et se régénérer de nouveau. Né à Anvers en 1743, il suivit les cours de l'Académie, et après y avoir remporté plusieurs prix, il y professa, dès 1765, la perspective et le dessin d'après l'antique. Il reçut ensuite la mission d'organiser l'académie de Malines, et, en 1780, il fut nommé peintre du roi de Suède.

Pendant la période révolutionnaire, Herreyns rendit à l'art des services de toutes sortes. Il déploya le plus grand zèle pour sauver les tableaux et les statues des églises. En 1800, il devint professeur de l'école spéciale de peinture d'Anvers, et lorsque l'Académie fut réorganisée, en 1803, il fut maintenu dans ses fonctions, ses aptitudes le rendant éminemment propre à l'enseignement. Le vieux peintre mourut à Anvers le 10 août 1827.

L'œuvre de Guillaume-Jacques Herreyns est un compromis entre le style des diverses écoles de son temps. Son dessin est plus correct que celui des maîtres du dix-huitième siècle, mais il est froid et sans accent. Herreyns eut pourtant la force de résister aux dangereuses doctrines qui, sous le règne de David, traversèrent la frontière et envahirent la Belgique. Tout prouve qu'il avait conservé au fond du cœur le souvenir des grandes traditions de l'école flamande; seulement, le monde était si sage autour de lui qu'il n'osait faire passer dans son œuvre l'ardeur secrète de ses vieilles admirations. Il a surtout péché par le coloris : ses tableaux sont exécutés dans une gamme brune ou rougeâtre qui montre à quel point Rubens et Van Dyck étaient peu compris à cette malheureuse époque de l'histoire de l'art. Le nom de Herreyns ferme donc assez tristement la liste des glorieux maîtres de l'école flamande, et rien, dans son œuvre trop prudent, ne pouvait faire prévoir l'heureux réveil qui s'est produit dans l'art de nos voisins, ou pour mieux dire, de nos amis.

Anvers. Eglise Notre-Dame. La *Cène*
Musée. *Portraits de J. Ghesquière* (1793), de *Jacques de Bue*, de *G. Hermans*, et de *J.-J. de Brandt* (1809).—Le *Dernier soupir du Christ*, signé *Pinxit G. Herreyns Reg. Suec. Pr*. C'est cette signature que nous reproduisons ci-dessous.
Eglise de Deurne. La *Purification de la Vierge*.
Malines. Eglise Saint-Jean. La *Cène* (1793).

Le Musée de Malines possède, en outre, un certain nombre de dessins de G. Herreyns, exécutés de 1771 à 1775.

Pinxit G.Herreyns

PAUL MANTZ.

PARIS. — IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4

ÉCOLE FLAMANDE

LISTE DES GRAVURES

INTERCALÉES DANS LE TEXTE

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
COXIE (Michel de).	Son portrait	E. Bocourt.	H. Linton.
»	Sainte Barbe	»	L. Chapon.
»	Jésus victorieux	Gagniet.	Méaulle.
»	Jésus couronné d'épines	E. Bocourt.	Ettling.
»	La Cène	»	Chahuneau.
PORBUS (Pierre et François).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	La Résurrection	»	Robert.
»	Portrait de Van der Gheenste	»	Méaulle.
FRANS FLORIS (François De Vriends).	Son portrait	E. Bocourt.	L. Chapon.
»	La Mélancolie	Carloni.	Sotain.
»	L'Odorat	Paquier.	Dupré.
»	La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus	»	Pannemaker.
»	Hercule terrassant l'Hydre	Mettais.	Dupré.
BREUGHEL (des Paysans et d'Enfer).	Leurs portraits	E. Bocourt.	L. Chapon.
»	Le Bâilleur	»	Gauchard.
»	L'Alchimiste	Paquier.	L. Chapon.
»	Bataille de paysans	»	Delangle.
»	La Résurrection	»	Gauchard.
VOS (Martin de).	Son portrait	Paquier.	Quartley.
»	Une Lionne et Lionceau	De Moraine.	»
»	Paon et Sirenx	De Moraine.	Roland.
»	Jésus chez Marthe et Marie	Gagniet.	Guillaume.
»	L'Ermite	Paquier.	Trichon.
VENIUS (Otho).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Pannemaker.
»	Un aveuglement est suivi d'un autre	»	»
»	Rien ne dure, afin que tout dure	»	»
»	L'Éternité est le fruit de nos études	»	»
»	Joconde	»	»
BRIL (Paul).	Son portrait	H. Emy.	Regnault.
»	Chaumière	D'Aubigny.	Deschamps.
»	Site agreste	»	Lavieille.
»	La Chasse aux canards	»	Dujardin.
»	Diane et ses nymphes	»	»
VAN BALEN (Henri).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Sainte-Famille	»	Sotain.
»	Le Repas des Dieux	»	Verdeil.
JANSSENS (Abraham).	Portrait postiche	H. Emy.	Regnault.
»	La Ville d'Anvers et l'Escaut	E. Bocourt.	Sotain.
»	La Mise au tombeau	Mettais.	Pannemaker.
PETER NEEFS.	Portrait postiche	E. Bocourt.	Sotain.
»	Intérieur d'église	Catenacci.	Trichon.
»	»	»	»
PORBUS (François, le jeune).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Marie de Médicis	Carloni.	L. Chapon.
»	Henri IV	Rapine.	Rapine.
PEPYN (Martin).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume
»	Sainte Élisabeth lavant les pieds des pèlerins	»	Lacoste jeune.
»	Sainte Élisabeth distribuant des aumônes	»	Sotain.
BREUGHEL de Velours (Jean Breughel, dit).	Son portrait	Billotte.	Quartley.
»	Le Canal	Catenacci.	Dujardin.
»	Le Chariot	Auber.	Pierdon.
»	Vue des environs de Bruges	Paquier.	Pothey.
	La Chapelle du chemin	»	Sargent.

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
RUBENS (Pierre-Paul).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Dujardin.
»	Silène	»	J. Quartley.
»	Suzanne au bain	»	Fagnion.
»	La Descente de croix d'Anvers	Freeman.	Piaud.
»	L'Arc-en-ciel	L. Marvy.	Trichon.
»	La Fuite en Égypte	A. H. Cabasson.	J. Quartley.
»	Les Fils de Rubens	»	Carbonneau.
»	La Conclusion de la paix	»	Fagnion.
»	Vénus et les Amours	»	Pannemaker.
»	Le Château de Steen	V. Beaucé.	Lavieille.
»	Henri IV	A. H. Cabasson.	»
»	La Marche de Silène	Masson.	Gauchard.
»	La Visitation	A. H. Cabasson.	Pannemaker.
»	La Kermesse	Masson.	Lavieille.
»	Armes de Rubens	»	»
SNEYDERS (François).	Son portrait	E. Bocourt.	Delangle.
»	La Chasse	Freeman.	Sargent.
»	Le Marchand de gibier	»	»
»	La Chasse au sanglier	»	»
»	Chiens dans un garde-manger	»	»
FRANCKEN (François, le jeune).	Son portrait	E. Bocourt.	Ettling
»	L'Enfant prodigue	»	Sotain.
»	Départ de l'Enfant prodigue	»	Ettling.
TÉNIERS (David, le vieux).	Son portrait	Billotte.	Fagnion.
»	Le Fumeur	Gagniet.	»
»	Clair de Lune	E. Bocourt.	Lavieille.
WILDENS (Jean).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	La Mare	»	Burgon.
»	Le Cavalier	Rapine.	Rapine.
HALS (François).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Le Fifre	Gagniet.	Jattiot.
»	Un Gentilhomme et sa femme	»	Vermorcken.
»	Béatitudes	»	Deghouy.
»	Portrait de Descartes	E. Bocourt.	Lavieille.
DE CRAYER (Gaspard).	Son portrait	A. Hadamard.	Godard.
»	Multiplication du pain	Paquier.	Maurand.
»	Saint Charles Borromée	Hadamard.	Ligny.
»	Extase de saint Augustin	Gagniet.	Pannemaker.
»	Martyre de saint Blaise	A. H. Cabasson.	Gauchard.
VOS (Corneille de).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Abraham Grapheus	»	Delangle.
»	Saint Norbert recueillant des hosties	»	»
STEENWICK (Henry).	Son portrait	Freeman.	Dujardin.
»	Intérieur d'église	Catenacci.	Trichon.
»	Jésus chez Marthe et Marie	»	Fagnion.
SEGHERS (Daniel).	Son portrait	Billote.	Lavieille.
»	Fleurs	Parent.	Middérich.
»	Vase de Fleurs	E. Bocourt.	L. Chapon.
SEGHERS (Gérard).	Son portrait	Billotte.	Chevauchet.
»	L'Annonciation	Gagniet.	Gauchard.
»	Saint François-Xavier	Paquier.	Dupré.
»	Reniement de saint Pierre	A. H. Cabasson.	Fagnion.
»	Sainte Cécile	Gagniet.	Guillaume

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
SNAYERS (PIERRE).	Son portrait	E. BOCOURT.	DELANGLE.
»	Combat des paysans	»	»
»	La Conversion de saint Paul	METTAIS.	SOTAIN.
JORDAENS (JACQUES).	Son portrait	V. BEAUCÉ.	DUJARDIN.
»	Satyre chez le Paysan	A. H. CABASSON.	TAZZINI.
»	Comme chantent les vieux sifflent les jeunes	JACQUE.	DUJARDIN.
»	Martyre de sainte Apolline	A. H. CABASSON.	Delangle et Deghouy.
»	Jupiter et la chèvre Amalthée	MASSON.	LAVIEILLE.
VAN UDEN (LUCAS).	Son portrait	E. BOCOURT.	DUJARDIN.
»	Paysage	FREEMAN.	PISAN.
»	La Halte dans le bois	»	FAGNION.
»	Le Chariot renversé	D'AUBIGNY.	SARGENT.
»	Vue de Flandre	PAQUIER.	»
FRANKEN (JERÔME).	Son portrait	E. BOCOURT.	SIMON.
»	Tête Chapitre	»	»
»	Décollation de saint Georges	»	GAUCHARD.
»	Martyre de saint Crépin et saint Crépinien	»	ROBERT.
»	Saint Sébastien rendant la parole à Zoé	»	SOTAIN.
ROMBOUTS (THÉODORE).	Son portrait	BILLOTTE.	TRICHON.
»	Un Chanteur	PAQUIER.	L. CHAPON.
»	La Vierge et Jésus	»	DUPRÉ.
»	Le Sacrifice d'Abraham	»	»
»	Le Charlatan	E. BOCOURT.	GAUCHARD.
SCHUT (CORNEILLE).	Son portrait	E. BOCOURT.	GUILLAUME.
»	Petits enfants	A. PAQUIER.	DEGREEF.
»	La Vierge et Jésus	»	DELANGLE.
»	Martyre de saint Georges	REUTMANN.	VERDEIL.
»	Héro et Léandre	EUSTACHE-LORSAY.	DELANGLE.
VAN HŒCK (JEAN).	Portrait postiche	E. BOCOURT.	SOTAIN.
»	Saint Jean-Baptiste	»	VERDEIL.
»	Philémon et Baucis	METTAIS.	ROBERT.
MIEL (JEAN).	Son portrait	BILLOTTE.	PIAUD.
»	Le Mendiant	»	»
»	La Danse	PAQUIER.	CARBONNEAU.
»	Départ pour la Chasse	MARVY.	DUMONT.
»	Halte devant l'Auberge	JACQUE.	TRICHON.
VAN UTRECHT (ADRIEN).	Son portrait	E. BOCOURT.	GUILLAUME.
»	Poissons	»	SOTAIN.
»	Nature morte	»	SOTAIN.
VAN MOL (PIERRE).	Portrait postiche	CATENACCI.	SARGENT.
»	Mazarin	A. PAQUIER.	L. CHAPON.
»	Danse Flamande	EUSTACHE-LORSAY.	CARBONNEAU.
VAN DICK (ANTOINE).	Son portrait	HADAMARD.	TRICHON.
»	Christ en croix	»	»
»	Couronnement d'épines	MASSON.	PREDHOMME.
»	Charles Ier, roi d'Angleterre	»	FAGNION.
»	L'Amiral N. Vander Borcht	A. H. CABASSON.	TIMMS.
»	Henriette de France	PAQUIER.	CARBONNEAU.
»	Mariage mystique de Hermann Joseph	A. H. CABASSON.	TIMMS.
»	Les Enfants de Charles Ier	»	BROWN.
»	La Sainte-Vierge	»	PANNEMAKER.

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
FOUQUIÈRES (JACQUES).	Son portrait	E. BOCOURT.	GUILLAUME.
»	Paysage	A. PAQUIER.	GAUCHARD.
»	Le Chariot	»	»
»	Effet de neige	»	BOURCIER
»	La Chasse aux canards	»	SARGENT.
VAN OOST.	Son portrait	A. PAQUIER.	GUILLAUME.
»	Saint Antoine en extase devant Jésus	E BOCOURT.	ROBERT
»	Un Carme pansant la jambe d'un Frère	GAGNIET.	SOTAIN.
»	Saint Charles Borromée	»	DUPRÉ.
»	Saint Augustin lavant les pieds de Jésus-Christ	E. BOCOURT.	GUILLAUME.
VAN DIEPENBEECK (ABRAHAM)	Son portrait	E. BOCOURT.	GUILLAUME.
»	Christ à la colonne	ED. WATTIER.	BREVIÈRE.
»	Sainte Marguerite	»	DELANGLE.
»	Mariage de sainte Catherine	GERLIER.	PANNEMAKER.
»	Le Haras	ED. WATTIER.	SOTAIN.
VAN TULDEN (THÉODORE).	Portrait postiche	CATENACCI.	SARGENT.
»	Un Cavalier et une Dame	E. BOCOURT.	HUREL.
»	Le Christ à la Colonne	»	L. CHAPON.
QUELLYN (ERASME, le vieux).	Son portrait	E. BOCOURT.	GUILLAUME.
»	Jésus	METTAIS.	CARBONNEAU.
»	Élisabeth, la Vierge, Jésus, saint Joseph	ED. WATTIER.	DUPRÉ.
»	La Vierge, Jésus, sainte Anne et saint Jean	A. PAQUIER.	»
»	Enfants et Satyres	»	DELANGLE.
CRAESBEKE (JOSEPH).	Son portrait	A. H. CABASSON.	DELANGLE.
»	Soldats et femmes	E. BOCOURT.	»
»	L'Atelier	JACQUE.	SOTAIN.
FYT (JEAN).	Portrait postiche	E. BOCOURT.	SOTAIN.
»	Nature morte	ALLONGÉ.	L. CHAPON.
»	Les Chiens	ED. WATTIER.	DELANGLE.
TENIERS (DAVID, le fils).	Son portrait	BILLOTTE.	GODARD.
»	Le Gagne-petit	E. BOCOURT.	CH. JARDIN.
»	Les Philosophes bachiques	MARVY.	GAUCHARD.
»	La Lecture diabolique	»	»
»	Kermesse Flamande	FREEMAN.	CARBONNEAU.
»	Tentation de saint Antoine	A. PAQUIER.	TIMMS.
»	La Femme jalouse	MARVY.	GAUCHARD.
»	L'Enfant prodigue	FREEMANN.	TRICHON.
PETERS (BONAVENTURE).	Son portrait	BILLOTTE.	DUJARDIN.
»	Marine	A. PAQUIER.	PIERDON.
»	Flessingue	FREEMAN.	JATTIOT.
»	Port de Mer	»	TRICHON.
»	Fin d'Orage	A. PAQUIER.	PONTENIER.
COQUES (CONZALÈS).	Son portrait	A. PAQUIER.	ETHERINGTON.
»	Prémices de l'Amour-propre	»	L. CHAPON.
»	Repos champêtre	»	DELANGLE.
»	Intérieur hollandais	»	VERDEIL.
»	Portrait	GILBERT.	GUILLAUME.
DUCHATEL (FRANÇOIS).	Son portrait	E. BOCOURT.	L. CHAPON.
»	Un Cavalier et deux autres personnages	GAGNIET.	SOTAIN.
»	Intérieur d'un corps de garde	E. BOCOURT.	»
VAN KESSEL (JEAN).	Son portrait	E. BOCOURT.	GUILLAUME.
»	Un Saint	GAGNIET.	DUPRÉ.
»	Sainte-Famille	»	ETHERINGTON.

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
GENOELS (Abraham).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Paysage	Flameng.	Tremelat.
»	Tombeau antique	»	Fagnion
»	Deux Hommes assis au bord d'un torrent	»	Pisan.
»	Paysage	Freeman.	Peulot.
HUYSMANS (Corneille, dit de Malines).	Son portrait	L. Billotte	Gauchard.
»	Paysage	Marvy.	Peulot.
»	Le Ravin	»	Timms.
VAN BLOEMEN (Franz).	Portrait postiche	E. Bocourt.	Sargent.
»	Regulus	Paquier.	Dupré.
»	Paysage	»	Sargent.
»	»	Freemann.	Pierdon.
»	Le Pâtre et les Voyageurs	Paquier.	»
JANSSENS (Victor-Honoré).	Portrait postiche	E. Bocourt.	L. Chapon.
»	Apparition de la Vierge à saint Bruno	»	Robert.
»	La Main chaude	»	Verdeil.
WLEUGHELS (Nicolas).	Son portrait	Paquier.	Guillaume.
»	Le Religieuse	»	Méaulle.
»	Télémaque et Calypso	»	Delangle.
VAN BREDAEL (Jean).	Portrait postiche	E. Bocourt.	Sargent.
»	Village aux bords d'une rivière	»	Robert.
»	Campement Militaire	Mettais.	Dupré.
VAN FALENS (Charles).	Portrait postiche	E. Bocourt	Carbonneau.
»	Le Repos	Freeman.	Delangle.
»	La Prise du Héron	»	Pierdon.
VERHAGHEN (Pierre-Joseph).	Son portrait	Paquier.	L. Chapon.
»	Présentation au Temple	E. Bocourt.	Chahuneau.
»	Agar et Ismaël chassés par Abraham	»	Robert.
LENS (Andrea).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Les Adieux d'Hector	Mettais.	»
»	Portrait du graveur Martenasie	E. Bocourt.	Robert.
OMMEGANCK.	Son portrait	Hillemacher.	Guillaume.
»	Animaux	E. Bocourt.	Sotain.
»	Paysage et Bestiaux	Allongé.	Dupré.
»	Paysage	Paquier.	Delangle.
»	Paysage et Bestiaux	E. Bocourt	Burgon.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE FLAMANDE

LES PEINTRES DONT LE NOM EST PRÉCÉDÉ D'UN * SONT CEUX DONT LA BIOGRAPHIE SE TROUVE DANS L'APPENDICE PLACÉ A LA FIN DU VOLUME.

TABLE

DE

L'HISTOIRE DES PEINTRES DE L'ÉCOLE FLAMANDE[1]

LES PEINTRES DONT LE NOM EST PRÉCÉDÉ D'UN * SONT CEUX DONT LA BIOGRAPHIE SE TROUVE DANS L'APPENDICE PLACÉ A LA FIN DU VOLUME.

[1] Cette table indique l'ordre dans lequel doivent être rangées et reliées les Biographies dont se compose le volume.

Paris. - Imp. Poitevin, 2 et 4, rue Damiette.